

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

LUCIANO CARVALHO DO NASCIMENTO

JEQUITIBAOBÁ DO SAMBA: o eco da voz do dono

Florianópolis
2014

LUCIANO CARVALHO DO NASCIMENTO

JEQUITIBAOBÁ DO SAMBA: o eco da voz do dono

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor em Literatura – Teoria Literária. Orientador: Prof. Dr. Pedro de Souza.

Florianópolis
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Carvalho do Nascimento, Luciano
Jequitibabá do samba : O eco da voz do dono / Luciano
Carvalho do Nascimento ; orientador, Pedro de Souza -
Florianópolis, SC, 2014.
151 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Voz. 3. Subjetividade. 4. Resistência
sociocultural negra. 5. Jambô. I. de Souza, Pedro . II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.

LUCIANO CARVALHO DO NASCIMENTO

JEQUITIBAOBÁ DO SAMBA: o eco da voz do dono

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de Doutor em
Literatura – Teoria Literária, e aprovada em sua forma final pelo
Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de
Santa Catarina.

Florianópolis, 27 de novembro de 2014.

Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia de Barros Camargo
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Pedro de Souza
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Prof. Dr. Júlio Diniz
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio

Prof. Dr. Felipe Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Uerj

Prof.^a Dr.^a Tânia Ramos
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Prof. Dr. Claudio Celso Alano da Cruz
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Prof. Dr. Fábio Lopes
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Dedicatória

[...]
imploro-te Exu
plantares na minha boca
o teu axé verbal
restituindo-me a língua
que era minha
e ma roubaram
sobre Exu teu hálito
no fundo da minha garganta
lá onde brota o
botão da voz para
que o botão desabroche
se abrindo na flor do
meu falar antigo
por tua força devolvido
monta-me no axé das palavras
prenhas do teu fundamento dinâmico
[...]

"Ó Exu
uno e onipresente
em todos nós
na tua carne retalhada
espalhada por este mundo e o outro
faça chegar ao Pai a
notícia da nossa devoção
o retrato de nossas mãos calosas
vazias da justa retribuição
transbordantes de lágrimas
diga ao Pai que nunca
no trabalho descansamos
esse contínuo fazer
de proibido lazer
encheu o cofre dos exploradores
à mais valia do nosso suor
recebemos nossa
menos valia humana
na sociedade deles
nossos estômagos roncam de
fome e revolta nas cozinhas alheias
nas prisões
nos prostíbulos
exiba ao Pai
nossos corações
feridos de angústia
nossas costas chicoteadas
ontem
no pelourinho da escravidão
hoje
no pelourinho da discriminação.
[...]

"Fecha o meu corpo aos perigos
transporta-me nas asas da
tua mobilidade expansiva
cresça-me à tua linhagem
de ironia preventiva
à minha indomável paixão
amadureça-me à tua
desabusada linguagem
escandalizemos os puritanos
desmascaremos os hipócritas
filhos da puta
assim à catarse das
impurezas culturais
exorcizaremos a domesticação
do gesto e outras
impostas a nosso povo negro
[...]

*"Ofereço-te Exu
o ebó das minhas palavras
neste padê que te consagra
não eu
porém os meus e teus
irmãos e irmãs em
Olorum
nosso Pai
que está
no Orum*

Laroiê!"

(Abdias Nascimento)

AGRADECIMENTOS

Salve, Seu Tranca-rua das almas!
Salve, Seu Sete-porteiras!
Salve, Exu Veludo, meu companheiro!

A Deus, sempre.

Aos meus pais, Pedro e Conceição, “régua e compasso”, e a suprema generosidade de sempre se virarem em diferentes papéis.

À Luciana, minha,
sempre também.
Sem ela
eununca
eunada
eunem.

Aos meus filhos: Luís Guilherme,
Luís Felipe e Maria Luiza,
por quem
eusempre
eutudo.
Amém.

Aos meus irmãos e sobrinhos: porteira aberta!

Ao meu sogro, Jacy Pacheco (*in memorian*) pelo incentivo entusiasmado, do jeito dele.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Pedro de Souza, pela parceria e pela confiança que depositou em mim.

Ao Prof. Dr. Júlio Diniz, pela generosidade e pelo companheirismo pronto e chão.

Ao Prof. Dr. Muniz Sodré, pela disponibilidade, pela deferência e pela “re-existência”.

Ao Velho Jamela – Deus o tenha.

À Nilcemar Nogueira e ao Centro Cultural Cartola, pela ajuda,
pelo incentivo e pelas parcerias.

Ao Neguinho da Beija-flor, pelo carinho e pela solidariedade.

Aos amigos Antônio Alberto Brunetta, Adhemar Nicácio, Rosiane
Souza, Maria Helena Grillo, Mario Pedro Pinto, Danilo Martuscelli e
Diogo Pinheiro: olhos, ouvidos, ombros... clave e esquiva quando a vida
me mandava o martelo.

*Se o nêgo soubesse o talento que ele tem/
Não aturava desaforo de ninguém.
(Ponto de umbanda. Domínio público)*

RESUMO

O objetivo principal desta pesquisa é demonstrar que “A voz do samba”, a voz de José Bispo Clementino dos Santos, o Jamelão, foi e é um canal para a resistência e a re-existência sociocultural do negro no Brasil. É, portanto, uma tese que se insere no campo dos Estudos Culturais, aliando Teoria Literária, Linguística, Filosofia, Sociologia, Antropologia e História. Do ponto de vista teórico-metodológico, há três pilares: a filosofia vocal de Adriana Cavarero, a arqueogenealogia de Michel Foucault e a abordagem socioantropológica de Muniz Sodré da relação entre cosmogonias arcaicas africanas e a configuração dos espaços socioculturais na Diáspora – em especial, no Brasil. A estratégia é o cotejamento entre alguns traços específicos da voz de Jamelão e certos nuances sociais, políticas e culturais da história do negro e da negritude em nosso país. A conclusão é que “A voz do samba”, por sua natureza físico-acústica imanente, mas, sobretudo, por seu imenso potencial simbólico, é um componente crucial na constituição de subjetividades.

Palavras-chave: Voz. Subjetividade. Resistência sociocultural. Negritude. Samba. Jamelão.

ABSTRACT

The main objective of this research is to demonstrate that "The voice of samba," the voice of José Bispo Clementino dos Santos (the samba singer "Jamelão"), was and is a channel for resistance and sociocultural re-existence of black in Brazil. It is, therefore, a *thesis* that belongs to the field of Cultural Studies, combining Literary Theory, Linguistics, Philosophy, Sociology, Anthropology and History. From a theoretical-methodological perspective, there are three pillars: Adriana Cavarero's vocal philosophy, Michel Foucault's archeo-genealogy, and the social-anthropological approach for the relationship between African archaic cosmogonies and the configuration of socio-cultural spaces in the Diaspora – especially in Brazil –, by Muniz Sodré. The strategy is the comparison between Jamelão's some specific traits of voice and some social, political and cultural nuances of the history of the black people and the blackness in our country. The conclusion is that "The voice of samba", due to its immanent physical and acoustic nature, but, above all, for its immense symbolic potential, is a crucial component in the constitution of subjectivities.

Keywords: Voice. Subjectivity. Social-cultural resistance. Blackness. Samba. Jamelão.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO I – JEQUITIBÁ	23
1.1 A VOZ	23
1.2 QUE VOZ?	30
1.3 “A VOZ QUE VIROU SÍMBOLO DO CARNAVAL”, “A VOZ MAIS BONITA DO BRASIL...”	49
1.4 MODULAÇÃO I – O INTÉRPRETE, ESSE SEMIDEUS	57
CAPÍTULO II – BAOBÁ	71
2.1 “A VOZ DA NEGRITUDE”, OU “AQUELA ÁRVORE É CAPAZ DE GRANDES TRISTEZAS”	71
2.2 A VOZ (DE JAMELÃO) E A NEGRITUDE	74
2.3 JAMELÃO, SUA VOZ E A PARRESÍA: “EU SOU INTÉRPRETE!”	92
2.4 ESPAÇO JAMELÃO: “ENCANTA-ME, OU TE DEVORO!”	109
2.5 MODULAÇÃO II – O DONO DA VOZ	124
CAPÍTULO III – JEQUITIBAOBÁ.....	127
3.1 PAUSA NA ENCRUZILHADA	127
3.2 “SOU EU QUE LEVO A ALEGRIA/ PARA MILHÕES DE CORAÇÕES BRASILEIROS”	132
3.3 O ESPAÇO JAMELÃO É A PORTEIRA	136
3.4 JEQUITIBAOBÁ DO SAMBA.....	146
4 CONCLUSÃO – O ECO DA VOZ DO DONO.....	151
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	159

INTRODUÇÃO

“Pra mim três coisas no mundo
Valem bem mais do que o resto.
Pra defender qualquer delas
Eu mostro o quanto que presto.
É o gesto, é o grito, é o passo,
É o grito, é o passo, é o gesto.

“O gesto é a voz do proibido
Escrita sem deixar traço.
Chama, ordena, empurra, assusta.
Vai longe com pouco espaço.
É o passo, é o gesto, é o grito,
É o gesto, é o grito, é o passo.

“O passo começa o vôo
Que vai do chão pro infinito.
Pra mim, que amo estrada aberta,
Quem prende o passo é maldito.
É o grito, é o passo, é o gesto,
É o passo, é o gesto, é o grito.

“O grito explode o protesto
Se a boca não tem espaço
Que guarde o que há pra ser dito
É o grito, é o passo, é o gesto.
É o gesto, é o grito, é o passo.
É o passo, é o gesto, é o grito.”
(Mario Lago)¹

Não tenho muito o que escrever para apresentar às vistas o que quer falar aos ouvidos.

Sim: esta é uma tese para ser ouvida, muito mais do que para ser lida. Não havia como ser diferente. Afinal, aqui se fala de uma voz que é conhecida como “A voz” de uma das mais significativas manifestações artístico-culturais brasileiras – o samba. E, para os ouvidos mais atentos, a ênfase com que normalmente as pessoas pronunciam esse “A” é mesmo de colocar uma pulga atrás da orelha...

Muito pouco daquilo que se refere ao samba foge à polêmica. Mas

¹ Disponível em: http://www.mariolago.com.br/tres_coisas.php. Acesso em 30 out. 2014

creio que justamente essas duas afirmações sejam exceções que confirmem a regra. A primeira, que já fiz aqui, é a respeito da importância do samba no cenário cultural brasileiro; a segunda, é uma expressão (até onde vi e ouvi) unânime: José Bispo Clementino dos Santos, o Jamelão (“A voz do samba”), foi o maior intérprete de sambas-enredo da história.

Por isso me pareceu importante ouvir a voz de Jamelão e tentar compreender as condições que a (e)levaram a esse estatuto discursivo. Que voz é essa que surge como ícone unânime de uma manifestação cultural tão múltipla e, ao mesmo tempo, aglutinadora? E mais: uma manifestação que, na história oficial, foi da negação e da repressão estatal à louvação e à transformação em símbolo de identidade nacional em pouco mais de um século? É este, portanto, o objetivo mais amplo desta tese: discutir processos de constituição de subjetividades – a de Jamelão, e as daqueles que com ele conviveram e/ou o sucedem, cantando samba profissional ou circunstancialmente, ou apenas por gostar o ritmo mesmo. Contudo um elemento é muito importante: toda essa discussão tem sempre a voz como uma espécie de moldura acústica.

Diante desse objetivo, foi necessário recorrer, por um lado, a estudos voltados especificamente para a voz, e, por outro, a teorias e procedimentos de análise que permitissem conjugar diferentes áreas do saber, a fim de delinear as condições de produção de um certo “discurso de verdade” acerca do samba. Foi assim que a filosofia vocal de Adriana Cavarero e a arqueogenealogia de Michel Foucault se impuseram como dois dos três principais pilares teórico-metodológicos desta pesquisa. Uma pesquisa que, a propósito, tanto por seu objeto quanto por seus objetivos, suas bases teóricas e seus procedimentos de análise, se insere de maneira clara no campo dos Estudos Culturais, e, partindo da Teoria Literária, dialoga muito intimamente com a Filosofia e a Linguística, mas também com a Sociologia, a Antropologia, e com a História.

Tudo isso para, no fim, demonstrar que a voz de Jamelão foi e é um canal para a resistência e para a re-existência sociocultural do negro no Brasil. É esse meu objetivo principal neste trabalho. Que se divide em três capítulos, entremeados por duas “Modulações”, e a Conclusão.

No Capítulo I é explicitada a noção de voz que a pesquisa adota. Além disso, é também nesse capítulo que são apresentados os primeiros enunciados públicos, de terceiros, sobre a voz de José Bispo, bem como as categorias utilizadas aqui para descrever a voz de Jamelão e que servem de esteios para a discussão que se segue no restante do texto. No final há a Modulação I, que muda um pouco o “tom” do texto e mostra o valor paramétrico da voz de Jamelão na criação e configuração da posição-sujeito “intérprete de sambas-enredo”.

O Capítulo II fala de processos de constituição da subjetividade. É nele que se tenta responder a uma questão nuclear para esta pesquisa: a voz de Jamelão é mesmo “a voz da negritude”, como disse Beth Carvalho no dia da morte do cantor? Também é no Capítulo II que se discute um pouco um outro enunciado muito peculiar: o “Espaço Jamelão”, no sambódromo do Rio de Janeiro. A Modulação II vem fechar esse segundo Capítulo, mas não apenas para isso. Ela marca uma nova subida de “tom”, e um corte epistemológico; é onde se vislumbra o terceiro “pilár teórico-metodológico” da tese (os dois primeiros, lembrem-se, são a filosofia vocal de Adriana Cavarero e a arqueogenealogia de Michel Foucault). É na Modulação II que surgem, neste trabalho, as primeiras reflexões sócio-antropológicas de Muniz Sodré a respeito da relação entre o samba e as cosmogonias arcaicas africanas – em especial a nagô-yorubá, amplamente cultuada na Diáspora.

No terceiro Capítulo proponho uma relação entre “o dono da voz” e “a voz do dono” que é bastante diferente daquela aventada por Chico Buarque. Contudo, permito-me aqui, nesta Introdução, sonegar deliberadamente informações mais detalhadas sobre essa relação. Por ora acrescento, apenas, que é nesse Capítulo III que todos os caminhos abertos nas demais partes do trabalho se cruzam.

Como eu afirmei logo no começo deste pequeno texto inicial, não tenho muito o que escrever sobre aquilo que é para se ouvir. Na verdade, posso e desejo me alongar um pouco mais apenas na Conclusão. É, então, o que faço, a partir da próxima página...

CAPÍTULO I – JEQUITIBÁ

“Madeira de dar em doido é jequitibá
Deixa a Mangueira passar
[...]
Ô ô ô,
Ô ô ô,
O jequitibá do samba chegou.”
(José Ramos)²

1.1 A VOZ

“Que negócio é esse? O Jamelão está cantando bem mais alto que todos, por quê”? Segundo o estudioso do carnaval Hiram Araújo (2003, p. 267), essa foi a expressão da surpresa de Seu Natal, figura lendária do samba, um dos fundadores do Grêmio Recreativo Escola de Samba (GRES) Portela, ao ouvir a voz de Jamelão amplificada durante o desfile do GRES Estação Primeira de Mangueira, em 1952. Era um sistema ainda muito rudimentar de som, mas também era a primeira vez na história do espetáculo que se tinha amplificação da voz dos intérpretes de samba-enredo. A atuação do cantor se repetiria anualmente outras quase 60 vezes, até que, em 14 de junho de 2008, o jornalista Chico Pinheiro noticiasse o silêncio “[...] *da voz* que virou símbolo do carnaval [...]”. Foi durante o Jornal Nacional (JN), e, naquela mesma edição do telejornal de maior popularidade no país, a cantora Beth Carvalho afirmou: “Nós perdemos *a voz* do Brasil, *a voz* mais bonita do Brasil, *a voz* da negritude”³ (grifos meus).

Há muito o que pensar em relação a cada uma dessas declarações. Mas também interessa refletir sobre o intervalo de tempo que as separa, e as circunstâncias éticas, estéticas, socioculturais, político-ideológicas e discursivas que atravessaram esses 56 anos, que vieram antes deles e se projetam até hoje.

Assim, é preciso tentar reconhecer os ruídos e os silêncios em meio aos quais a voz de Jamelão irrompe, como fato novo, dissonante, causador de espanto. Qual a abrangência semântico-discursiva das falas de Chico

² Disponível em: <http://letras.mus.br/dudu-nobre/1302000/>. Acesso em 29 out. 2014.

³ “Morre Jamelão – a voz da Mangueira”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=NKwI1HTXhEE>. Acesso em 27 out. 2014.

Pinheiro e Beth Carvalho, imersas no contexto discursivo em que se deram? O que significa uma mesma voz primeiro soar "bem mais alto" que a de todos, e mais de meio século depois ela ser apontada – praticamente – em rede nacional de televisão como "símbolo do carnaval" e, mais, "a voz da negritude"? O primeiro capítulo deste trabalho fala sobre essas questões.

Antes, porém, de começar a tentar respondê-las, uma outra ainda mais primordial se impõe: a definição de "voz" que adoto. Afinal, mais do que o artista/personagem/cidadão José Bispo Clementino dos Santos, o Jamelão, é a voz (a voz dele) que está em destaque todo o tempo. É ela que motiva as declarações que apresentei até aqui – e muitas outras ainda por vir. Que noção de "voz" é essa, enfim?

Por ora não vou me apressar para oferecer uma definição mais rigorosa do conceito "voz". Muitas surgirão ao longo deste texto. Prefiro dar vazão a uma preocupação mais didática do que científica, e dizer que a ideia de voz a que me refiro se assemelha a alguns dos primeiros sons que decerto todo feto humano sente como afetuosamente familiares: os sons produzidos pelo corpo de sua mãe. Digestão, respiração, circulação sanguínea, batimentos cardíacos... e a voz, que soa, para fora, e ressoa para dentro de um corpo habitado por um outro – novo, mas já à escuta.

Voz, som e afeição são termos muito importantes para esta pesquisa, por vários motivos, como logo se verá.

A princípio porque "voz é som, não palavra", como diz Adriana Cavarero, em "*Vozes plurais - filosofia da expressão vocal*" (2011, p. 28). E o som, como afirma José Miguel Wisnik em *O som e o sentido* (2011), mais do que um simples

[...] produto de uma sequência rapidíssima (e geralmente imperceptível) de *impulsões* e *repousos*, de impulsos [...] e de quedas cíclicas [...]. O som é, assim, o movimento em sua complementaridade, inscrita na sua forma oscilatória. Essa forma permite a muitas culturas pensá-lo como modelo de uma essência universal que seria regida pelo movimento permanente. (WISNIK, 2011, pp. 17-18) [grifos do autor]⁴

⁴ A relação aqui sinalizada entre o som e uma "essência universal que seria regida pelo movimento permanente" é crucial para este trabalho, tanto do ponto de vista argumentativo (discursivo-textual) quanto do epistemológico, *stricto sensu*. Isso se tornará evidente no Cap. III, no qual o assunto é retomado e desenvolvido.

Ora, assumindo que fetos são absolutamente ignorantes em relação a quaisquer idiomas, é fácil inferir que o conteúdo lógico-semântico das palavras maternas não os afeta, isto é, não os comove, não os sensibiliza, não age sobre eles. O que faz, então, serem tão comuns as respostas deles à emissão vocal a eles dirigida por suas mães, interação que parte desses pequenos seres na forma de movimentos que sugerem agitação, talvez indícios de alegria? São as ondas sonoras em que a voz materna se materializa que provocam tal reação (as nuances de entonação são pura modulação vocal, vale lembrar). Em resumo, é a voz que afeta o feto. E é essa concepção de voz que adoto: o resultado físico da passagem de uma corrente de ar pelo aparelho fonador dos animais em geral; o produto sonoro que, em nós, humanos, vem antes, permeia e ultrapassa formas linguísticas (e não-linguísticas), significando ao par e à revelia delas.

Por isso, a alusão a outros sons produzidos pelo corpo da mãe não é gratuita: toda voz surge do movimento do ar que entra e sai de um corpo, roçando, resvalando, se arrastando em órgãos dos aparelhos respiratório e fonador. Uma vez que cada corpo é único, nenhuma voz se repete. O bebê, ainda no útero, tem uma percepção sonora muito peculiar da matéria vocal produzida por sua mãe. Ali ele certamente está suscetível às vibrações provocadas pelas ondas sonoras produzidas por sua genitora, pois essas ondas se propagam em todas as direções, mas também está à mercê dos estímulos tácteis gerados pelo ritmo necessariamente particular de uma fala que desde cedo ele começa a intuir como uma estranha "parte de si".

Essa estranha e íntima sensação também é sinalizada por Cavarero em sua já citada obra seminal. A pedra angular do texto é precisamente o valor semiótico distintivo (cada voz é única, irreproduzível por meios naturais) e relacional inerente à voz humana, valor que "tem a capacidade de determinar" a linguagem "como uma relação entre unicidades" (2011, p. 31). Esse traço relacional e constituinte de unicidades é o elemento fundamental que alavanca a voz para além do puro som, pois, embora continuamente preche de significados múltiplos, sua grande potência é sobretudo o estabelecimento imediato de um espaço singular para a constituição da *subjetividade*.

Essas características imanentes à voz, para a filósofa italiana, remontam à "*chora semiótica*", uma

[...] esfera pré-verbal e inconsciente, ainda não habitada pela lei do signo, na qual reina o impulso rítmico e vocal. De profunda raiz corpórea e ligada à totalidade indistinta de mãe e criança, ela precede

o sistema simbólico da linguagem, esfera do semântico em que reina a sintaxe e o conceito, isto é, a ordem paterna da separação entre o *si* e o *outro*, entre a criança e a mãe, entre o significante e o significado. (2011, p. 161) [grifos da autora]

O conceito de *chora semiótica*, que Cavarero toma de empréstimo a Julia Kristeva, traz consigo pelo menos duas implicações muito importantes para a pesquisa que aqui desenvolvo. Em primeiro lugar, o fato de a precedência da voz sobre a linguagem verbal – evidente no exemplo da relação mãe/feto – deixar um "rastros" (a expressão é de Cavarero) edipiano nos indivíduos; ou seja, o valor semiótico inerente ao componente vocal humano está intimamente ligado à esfera das afeições, logo, a muito daquilo que sobredetermina o trato emocional dos e entre os indivíduos. A segunda implicação é o reforço na ideia do ancoramento das vozes nos corpos: paradigmaticamente, no corpo do feto que ouve e no da mãe que emite (a "totalidade indistinta de mãe e criança"); mais tarde, nos corpos de todos nós, afastados de nossas mães pelo parto e pelos anos, e freudianamente ressentidos por isso; no limite, por extensão, num público (grande corpo coletivo e multi-impessoal) que se emociona com aquilo a que dão vida o diafragma, os pulmões, as cordas vocais, a úvula, a língua, os dentes, os lábios etc... de um cantor ou de uma cantora.

Proponho esse salto imagético-argumentativo (do intrauterino corpo fetal ao potencialmente incontável corpo multitudinário) porque o valor distintivo inerente à voz e a estreita cumplicidade entre ela e o corpo também chamaram a atenção de Roland Barthes (em *O óbvio e o obtuso*) quando ele se dispôs a refletir sobre a voz cantada – e, visto minha pesquisa ter por objeto a voz de um cantor, a ilação é bastante pertinente, penso. Algumas reflexões do semiólogo francês são muito relevantes para esta proposta de trabalho. Diz ele: "Corporeidade do falar, a voz situa-se na articulação do corpo e do discurso, e é nesse a dois que o movimento de vaivém da escuta poderá efetuar-se" (BARTHES, 1982, p. 208).

Um pouco mais adiante, Barthes dá nome a esse ponto de encontro, lugar de interseção onde o sopro expiratório esbarra no aparelho fonador e produz melodia, onde o ar vibra e vira som musical: é o "grão", "a materialidade do corpo falando a sua língua maternal: talvez letra; quase seguramente a significância" (id, p. 219). A seguir o francês arremata: "o 'grão' é o corpo na voz que canta [...]" (id, p. 223).

O grão da voz, sua semente-broto (talvez botão; "muda", nunca), é onde e é como ela nasce na boca, na garganta, no peito... e quiçá até na alma, num virtual ponto de tangência entre ela e seu respectivo corpo.

Sim, porque, mesmo longe de qualquer misticismo aspirante à poesia, esse hipotético enraizamento da voz numa instância, por assim dizer, "ultracorpórea", pode ser cogitado a partir da predileção de Barthes pelo que ele, também inspirado por Kristeva, chama de "genocanto".

Segundo o estudioso, o "genocanto" é tudo aquilo que personaliza, singulariza e diferencia num cantar; é o transbordamento da palavra e da nota numa "voluptuosidade" onde "a melodia trabalha verdadeiramente a língua"; é a "dicção da língua" (id., p. 219). O genocanto é o produto final das rasuras (sonoras) do corpo no canto e, como todo corpo é único, ele se constitui uma espécie de impressão vocal, não digital; ou uma "assinatura" como diz Júlio Diniz (2001, p. 211).

Compondo o par opositivo, o elemento preterido por Barthes é o "fenocanto", rótulo de tudo que se pode identificar com os aspectos formais, instrumentais e/ou cerebrais implicados no cantar: o domínio das técnicas musicais, das estruturas linguísticas do idioma, "em resumo, tudo o que na execução está ao serviço da comunicação, da representação, da expressão" (BARTHES, 1982, p. 219). Não é difícil perceber nessa caracterização a atribuição ao fenocanto de um valor mecanicista, pejorativamente pragmático, cartesiano e impessoal; estigmatizante, mesmo.

Por mais encantadora que essa reflexão de Barthes seja, a ressalva imposta a ela por Cavarero é muito perspicaz: ao ancorar a voz no corpo e ouvir nela as rasuras dele, o gesto barthesiano avançou na negação ao projeto metafísico de "desvocalização do *logos*" (cf. CAVARERO, 2011), mas não se desvencilhou da despersonalização que tal projeto engendra. Ou seja, o elevado grau de generalização (e a consequente abstração) imanente à ideia de que toda voz nasce *no* corpo distrai a atenção do semiólogo para o fato de que CADA voz nasce em *UM* corpo específico. Cavarero faz dessa diferença de referenciação (só aparentemente banal) uma questão epistemológica, e funda nela sua "ontologia vocálica da unicidade": "A esfera do vocálico envolve o plano da ontologia e o vincula à existência de seres singulares que se invocam mutuamente em um dado contexto" (id., p. 202).

A fim de tornar ainda mais clara qual é a proposta da filósofa italiana (e, a reboque, assumir e começar a justificar minha filiação a ela), permito-me citar uma outra passagem:

Nem semântica nem semiótica (no sentido aristotélico dos dois termos), a comunicação vocálica consiste inteiramente nas unicidades que, invocando-se, se comunicam. Parafraseando

Hannah Arendt, poderíamos dizer que, antes ainda de comunicarmos o que quer que seja, 'sede ou fome, afeto, hostilidade ou temor' – o que a englobaria, sim, no sistema dos signos que compreende a voz animal –, a voz humana comunica ela mesma, ou seja, a sua unicidade. Sem essa comunicação, a cena da infância e a relação do infante com a mãe se reduzem a uma semiose da necessidade. (CAVARERO, 2011, p. 211)

A unicidade da e na voz é, de fato, algo tão natural, que, mesmo sem perceber, é a ela que Barthes, num certo ponto desse mesmo texto a que venho aludindo, dedica suas atenção e capacidade de análise. É exatamente essa unicidade o fiel da balança que o francês usa para descrever e exemplificar a distinção entre o fenocanto de Dietrich Fischer-Dieskau – o preterido – e o genocanto de Charles Panzera – o cantor predileto do autor. Para ele, o apuro técnico do primeiro é anódino, não "seduz"; no canto do segundo, em contrapartida, tudo é prazer e sedução, e a língua e sua musicalidade são um "trampolim" para a "pureza quase eletrônica" do som vocal, de uma arte que podia "escapar à tirania da significação". É assim que o semiólogo, na prática, parece argumentar, por antecipação, em favor da tese da filósofa.

Seguindo os passos dos dois, Pedro de Souza, por sua vez, em seu ensaio *Michel Foucault – o trajeto da voz na ordem do discurso* (2009), assume o postulado instituído pela autora italiana para, então, repetir e tensionar o exercício analítico prenunciado por Barthes, ora transformado em ferramental metodológico para o estudo do jogo de vozes outras, "entrevocalizadas", entreouvidas e "entrelegíveis" em algumas enunciações orais e/ou escritas de Michel Foucault.

Souza (2009), opera como "quem busca decifrar falas de um indivíduo em transe considerando que o que se salienta nesta fala é um emaranhado de vozes saindo de um sombrio obscurantismo" (id., p. 13). Nesse ambiente, o autor se concentra naquilo que, na voz de Foucault, atravessa toda e qualquer suposta individualidade original e autocentrada para, enfim, ressoar vozes até então caladas, interditas: "não interessa a voz mesma enquanto pertença individual, mas aquilo em que ela se torna ao ressoar" (id., p. 18).

A fim de escutar em meio às palavras de Foucault (faladas e/ou escritas) vozes de prisioneiros, loucos etc..., Souza se atém à tessitura da voz do filósofo-historiador francês. O pesquisador entende tessitura como a "estrutura de alternância de altura [...], o esquema rítmico que incide na

cadeia da fala, indiferente às palavras que se arranjam sintaticamente na superfície enunciativa" (id., p. 35). Tomando-a como índice, Souza demonstra como é possível dispor

a própria voz como caixa de ressonância a ecoar o grito dos fracos contra os poderosos, sem importar tanto o que se diz ao gritar, mas o desenho da relação que se estabelece e faz irromper sonoramente o confronto da voz silenciada com a ordem que a silencia (2009, p. 34).

O enorme potencial analítico franqueado pela concepção de voz até aqui apresentada é a principal causa da filiação teórica de minha pesquisa no tocante a seu objeto. A ontologia vocálica da unicidade – proposta por Adriana Cavarero como alternativa a toda metafísica logocêntrica, desvocalizada, centrada na escrita e pretensamente universal – majora o empenho e a arte de Roland Barthes – na tarefa a que ele se propôs, de limpar o campo e fazer ver e ouvir o grão da voz medrar. Pedro de Souza rega o rebento, torna-o "farto, como trigo ao vento" (citando Gilberto Gil⁵) e faz *re-rressoar* nele todas as vozes em que a voz de Foucault se transformava, em ato. De minha parte, tudo que quero é ser eco: repetir, sim, mas alcançando novos espaços.

Por isso, orientado por Pedro de Souza, inspirado por Barthes, e firmemente amparado por Cavarero, tomo por objeto a voz de José Bispo Clementino dos Santos, o Jamelão. Repito alguns gestos dos três estudiosos que me antecedem (os deles em especial, mas também os de outros, é claro); contudo me arrisco a talvez ir um pouco além. Afinal, se a prática acadêmica permite pressupor que, pelo menos de um ponto de vista estritamente cronológico, as reflexões de Souza sejam desdobramentos das dos outros dois autores, meu trabalho, que é posterior aos dos três, nasce na confluência dessas ideias, já com o compromisso de também tentar desenvolvê-las.

Para isso valho-me de uma senda aberta por Souza. Em seu já citado trabalho, o autor toma por índice a tessitura vocal de Michel Foucault. O recorte metodológico é plenamente justificável: visto Foucault não ser um profissional do canto ou da locução, p.e., perceber e analisar o traço da tessitura de sua voz é prova mais do que suficiente da acuidade teórica e procedimental do trabalho do pesquisador brasileiro.

⁵ GIL, Gilberto. **Rebento**. Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php? Acesso em: 27 out. 2014.

Entretanto, creio que restringir o estudo da voz de um cantor da envergadura de Jamelão apenas àquele traço seria mutilar muito as possibilidades epistemológicas desta pesquisa.

Em face disso, chego ao primeiro pequeno passo-além com que pretendo abrir minha própria caminhada: no estudo d'"A voz do samba", quero observar, nela, além da tessitura, a extensão, a dicção, e, sobretudo, o timbre. Porém, mais importante do que as diferentes nuances nas quais esses quatro componentes vocais se mostrem no caso de Jamelão, interessa aqui destacar e aquilatar o valor distintivo e relacional que deles, em conjunto, emana.

Em síntese, minha intenção primeira (o objetivo principal deste primeiro capítulo, portanto) é reconhecer, de um *ponto de escuta* (não "de vista") ontológico, os *contornos acústicos* do genocanto que *deu ao ar* "A voz do samba". Desse exercício (de esgrima contra as metáforas visuais, inclusive) surgirão muitas conclusões que permitirão observar e avaliar efeitos socioculturais da recepção daquela voz tão peculiar.

1.2 QUE VOZ?

"Peculiar", aliás, não é o melhor termo aqui. Usemos "singular", cognato de "singularidade". Essa é a expressão empregada por Souza (2009, p. 12) para nomear aquilo que “de modo inusitado, surpreendente, repentino e transformador, irrompia como discrepante na voz em exercício” de Michel Foucault – que, a propósito, também se valeu do termo em *A arqueologia do saber* (1997). Souza mostrou ser possível esquadrihar a singularidade da voz de Foucault por meio de um cotejamento entre as curvas da tessitura vocal audíveis nas gravações dos pronunciamentos orais do filósofo, e, nos textos escritos, as nuances correspondentes a essas curvas, sugeridas sobretudo pela estruturação sintática das sentenças.

Naquilo que tange à apreensão da singularidade da voz de Jamelão, a enorme quantidade de gravações à disposição dos ouvidos de qualquer um – gratuitamente, inclusive, na internet – facilita muito meu trabalho. Afinal, essa voz se fez presente na cena musical brasileira ao longo de mais de 60 anos, 50 e poucos dos quais nos desfiles de escolas de samba. Mas não só ali; o cantor também se apresentava na noite, foi afamado *crooner* de orquestras, e, no começo de carreira, contratado de rádios como a Nacional e a Tupi na “Época de ouro” do rádio no Brasil. A voz de Jamelão brilhou ao lado de outras, célebres, como a de Francisco Alves, Vicente Celestino, Dalva de Oliveira, Dolores Duran, Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto e Ângela Maria (cf. ALBIN, 2014).

Mas por quê? Que voz era essa, afinal de contas? O que nela havia de tão singular?

Comecemos a responder a essa questão pelo reconhecimento dos conceitos que nos guiarão: além da tessitura (já aludida), a extensão, o timbre e a dicção. Depois de brevemente aclaradas essas noções, alguns exemplos de sua ocorrência imediata, no canto de Jamelão, vão facilitar a compreensão do que talvez ainda soe abstrato demais; isso deve aplanar os caminhos para a análise.

Extensão é a quantidade de sons que a voz pode produzir, medida pela distância, na escala tonal, entre a nota mais grave e a mais aguda realizáveis por essa voz. É a extensão vocal que, no canto lírico, classifica as vozes (baixo, barítono, tenor, contralto, soprano etc). Era tendo essa classificação erudita em mente que “Baden Powell dizia que se tivesse estudado música Jamelão teria se tornado o maior tenor que o mundo conheceu” (Sérgio Cabral, apud VIEIRA, 2002)⁶.

Por ora não vou entrar na discussão acerca do polêmico juízo de valor por detrás dessas palavras; isso será assunto para um outro momento. Pensemos tão-somente no enquadre realizado por Baden, músico de formação clássica que adotou o popular por gosto: para ele, José Bispo era um tenor. Contudo, em conversas que tive ao longo do trabalho de pesquisa com pessoas que o conheciam bem, e lidavam profissionalmente com sua voz (falada e cantada), houve quem dissesse que Jamelão era barítono.

Visto as duas categorias serem muito próximas, ou seja, ambas as vozes (tenor e barítono) atuarem com facilidade, na maior parte do tempo de canto, na mesma região da escala tonal – exceção feita a alguns graves que o tenor não alcança e a uns agudos a que o barítono não chega –, não é nenhum sacrilégio, penso, dar pouca importância aqui para o respeito a uma categorização musicológica rigorosa. Ainda menos se essa é uma classificação originária e habitual do canto lírico, cujas demandas são bastante diferentes das do canto popular. Assumo, então, que, no tocante à extensão, a voz situava Jamelão entre barítono e tenor, e, como parâmetro geral, isso basta para meus objetivos.

A tessitura é uma zona de conforto para o canto dentro dos limites da extensão vocal de cada um de nós. Deve-se ter em mente, então, que ela está de todo ligada à naturalidade, à qualidade e ao esforço implicados na emissão do som vocal. Por isso, ainda que um certo tenor possa realizar

⁶VIEIRA, Marceu. **O senhor samba**. 2010. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI133743-15220,00-O+SENHOR+SAMBA.html>>. Acesso em: 27 nov. 2014.

determinados agudos, p.e., não será frequente que ele os busque, pois eles exigiriam dele um esforço excessivo, que, inclusive, poderia comprometer permanentemente a saúde e a qualidade de sua voz. No caso de Jamelão, o aumento da tessitura é uma consequência quase necessária de sua dilatada extensão vocal. Entretanto, o que mais impressiona nele é a potência, o volume em que essa tessitura se faz ouvir.

No que diz respeito ao timbre e à dicção, cabe nos atermos um pouco mais (os motivos não tardarão a se revelar). Hanayama, Tsuji & Pinho ensinam que timbre é o

aspecto perceptivo da voz em esfera psicológica, constituída por diversos atributos que se apresentam num *continuum* e vieram sendo descritos, em cada um deles, com o uso de termos baseados na percepção auditiva como: normal/anormal; boa/má; brilhante/escuro; oral/nasal, desde um extremo a outro. (2004, p. 436)

Essa definição já permite vislumbrar a causa das referências muito comuns à voz "metálica" de José Bispo. Araújo & Fuks (2001), ao apresentarem um estudo de caso da voz dos intérpretes de sambas-enredo das escolas de samba do Rio de Janeiro, apontaram:

Um outro efeito presente no âmbito do samba é um tipo de voz com um caráter excessivamente 'metálico', ou seja, com um conteúdo de frequência em determinadas faixas que lhe confere uma qualidade penetrante. Um exemplo típico de tal voz é a do popular e tradicional cantor de samba da Mangueira, Jamelão. Segundo relato verbal de músico que trabalhou com o artista, também a voz de Jamelão no dia-a-dia possui tal característica. (2001, p. 281)

Não cabe aqui apresentar uma caracterização técnica pormenorizada da voz metálica. Entretanto, duas outras considerações encontradas no estudo de Hanayama, Tsuji & Pinho merecem destaque, pelo tanto que se coadunam com o desenho que tento traçar da voz de Jamelão. Dizem os autores:

O termo voz metálica veio sendo utilizado para

caracterizar a voz estridente, irritante, penetrante, chorosa e fina, voz áspera, voz brilhante, limpa, aguda, picante.

[...]

A voz metálica pode constituir característica indesejável ao falante por ser considerada aguda e irritante. Mas pode se desenvolver deliberadamente e ser eficiente, como no caso do *orador diante de ambientes ruidosos e com acústica deficitária, do vendedor para chamar atenção*, ou pode surgir quando o indivíduo se torna muito tenso e faz constrição da faringe como parte de uma tensão global. [...]. Pode ser útil como *recurso teatral* na caracterização de um personagem, em *determinados tipos de canto* como o sertanejo, o country americano, ou algumas modalidades *como o canto nordestino*. (2004, p. 437) [grifos nossos]

Ora, lembrando que Jamelão chegou a ser vendedor de jornais em estações de trem (LENE, 2008; ALBIN, 2014), que na época de ouro do rádio as vozes metálicas (como as de Dalva de Oliveira e Vicente Celestino, p.e.) eram muito populares, e que, no início de sua atuação como intérprete de sambas-enredo, não havia amplificação da voz dos cantores, é natural a identificação de sua voz com a descrição oferecida pelos pesquisadores.

A dicção, por sua vez, como o próprio étimo indica, diz respeito à maneira de "dizer", de articular e vocalizar os fonemas, sílabas, vocábulos, sentenças... Os professores Ângelo Fernandes e Adriana Kayama (também musicistas e musicólogos) lembram, entretanto, que uma boa "enunciação do texto" musical é só "um dos aspectos da dicção", e, ao lado da "pureza dos sons vocálicos" e da "clareza das consoantes", é também indispensável "cantar as palavras com a acentuação adequada e dar sentido poético a cada verso do texto, adequando-o ao conteúdo musical. Desta forma, os textos ganham em expressividade e seu significado é melhor comunicado" (FERNANDES & KAYAMA, 2006).

Para Roland Barthes, como já vimos há algumas páginas, dicção é muito mais do que produção/articulação de sons vocais. É pronúncia, jogo voluptuoso entre língua, corpo e música. Esse jogo trai a presença do corpo cantante, suporte da materialidade do genocanto. Luiz Tatit, decerto bebendo dessa fonte, fez da dicção um conceito-chave para sua "semiótica da canção". Diz Tatit:

A grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana. As tendências opostas da articulação linguística e da continuidade melódica são neutralizadas pelo gesto oral do cancionista que traduz as diferenças em compatibilidade. Num lance óbvio de aproveitamento dos recursos coloquiais, faz das duas tendências uma só *dicção*. E tudo soa natural, pois a maleabilidade do texto depende do tratamento entoativo. Um texto bem-tratado é sempre um bom texto. A melodia entoativa é o tesouro óbvio e secreto do cancionista. (1996, p. 11) [grifo do autor]

O conceito de dicção é, assim, nuclear para a semiótica da canção, funcionando mesmo como instrumento para o estudo das estratégias de composição. É essa diferença de objetivos que afasta decisivamente a proposta e o método de Tatit do estudo que aqui desenvolvo. O autor busca defender a relação entre língua falada e língua cantada, que ele vê intrínseca e constituinte da própria canção; a voz que canta não é relevante, nessa perspectiva. Para mim, ao contrário, importa em primeiro lugar aquilo em que o "gesto oral" do cantor, a sua voz em exercício, indicia a presença de seu corpo, co-opera a constituição de sua subjetividade, fomenta e sustenta o ininterrupto confronto entre unicidades. Para mim importa, em síntese, não a dicção, em si mesma, enquanto processo, mas, sim, uma dicção particular, seu estatuto fenomenal: a de Jamelão. Abrindo os ouvidos a essa escuta, interessa refletir sobre como, nela, se percebe e se pode descrever a singularidade do genocanto materializado/ materializador da "voz do samba".

Diante desse objetivo, e à luz da conjunção dessas quatro categorias de análise – extensão, tessitura, timbre e dicção – propostas a fim de alcançá-lo, relembro alguns comentários bem menos técnicos, mas não menos fidedignos do que o dos etnomusicólogos, fonoaudiólogos, médicos e musicistas citados acima. Esses comentários começam a desnudar alguns efeitos da percepção da voz de Jamelão. Chico Buarque, por exemplo, dizia que aquele era “o grave mais agudo da música brasileira” (apud REIS, 2004), e Maysa ouvia nele um “gosto de Brasil” (apud MILLARCH, 1978). Não é difícil encontrar, entre as performances do cantor, passagens que expliquem observações e elogios tão significativos.

Portanto, para dar materialidade a essa afirmação, e enfim fazer ressoar a voz de Jamelão (nestas páginas que, por fim, desejam lhe servir de "trilha visual"), vamos a alguns exemplos. Começemos pela tessitura – a menor molécula do grão da voz, quem sabe...

Na gravação oficial do samba-enredo de 2002 da Mangueira⁷ (último campeonato da agremiação carioca, inclusive), a tessitura da voz do intérprete oficial da escola é aquilo que primeiro salta aos ouvidos, já na introdução da melodia (aos 7" da gravação). Cantando junto com o coro, o "lá-ia" do ancião, então com 88 anos, soa cheio e natural, não em falsete, como as demais vozes. Em termos específicos, o intérprete realiza um ataque "modal", ou seja, numa nota "de peito" (designação relativa ao ponto de ressonância durante a execução), enquanto a dos integrantes do coro é "de cabeça". Logo a seguir, no instante do grito de guerra (numa das raras vezes que José Bispo faz uso disso que, para ele, é só mais um recurso, veremos mais adiante⁸), a primeira sílaba do "Minha Mangueira!" (aos 18") também vem ao ar numa nota de peito. Um pouco mais adiante (a 1'38"), ao cantar os versos "No Velho Chico naveguei/ no MEU cantar", a nota em que brota o pronome é outra que vem numa intensidade bastante maior do que o restante da frase melódica.

Numa primeira audição pode parecer que tudo isso se resume a uma questão de volume de captação: o microfone de Jamelão está (de fato) mais alto do que o dos outros cantores. Isso é de se esperar, uma vez que ele era o cantor oficial, logo, a dele era a voz a ser destacada. Entretanto, ouvindo-se atentamente a gravação, é possível perceber que sobre o pano de fundo do tom (ou seja, a despeito dele, que é o mesmo para todos que cantam ali), e sustentada ainda por aquela que seria a intensidade de emissão "padrão", para aquela execução, em dados momentos a voz de Jamelão se eleva a partir de si mesma (a própria instituidora do virtual "padrão"). Valendo-me de uma analogia com o traço de um sismógrafo, é como se nessas três passagens que mencionei há pouco, e em outras da mesma gravação, surgissem picos que destoassem da trajetória relativamente constante da linha imaginária do som vocal do próprio intérprete. É pelo aparecimento desses momentos de pico que se pode reconhecer, claramente materializada, a tessitura da voz de José Bispo, encorpada na intensidade natural dessa voz.

Se ainda pairarem dúvidas acerca da intensidade natural da voz de Jamelão, deve colaborar para solucionar a questão uma comparação entre

⁷ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=gfsUBA7oYQQ>. Acesso em 27out. 2014.

⁸ Na Modulação I.

a dele e a de Cauby Peixoto – outro grande cantor, outra grande voz – numa situação bastante emblemática. O vídeo⁹, uma pérola, também está disponível na internet. Nele (aos 2'42") veem-se os dois cantores, numa apresentação de Cauby; é ele quem segura o microfone e o leva até Jamelão, que está no canto do palco. A canção é "Folha morta", uma composição de Ary Barroso, primeiro grande sucesso da carreira de Jamelão (cf. ALBIN, 2014).

A voz de José Bispo soa límpida e potente, já nos primeiros versos do refrão. A atitude de Cauby é muito significativa: além de ter levado o microfone até José Bispo, ele segura o captador para o outro cantar; ao mesmo tempo, Cauby faz um gesto com o dedo indicador da mão esquerda ao longo da própria garganta, e pode-se ver que é uma referência à voz de Jamelão ("Maravilha!" é o que Cauby parece dizer); a seguir, ele pede que os fãs na plateia atirem flores, que ele pega e coloca na lapela de seu convidado, pouco antes de o beijar na testa, num misto de afeto e respeito. Na segunda parte do refrão, Jamelão sinaliza pedindo que o anfitrião também cante. É nesse momento que se percebe a diferença entre as duas tessituras: ambas as vozes, captadas pelo mesmo microfone, sem mudanças aparentes na câmera que grava as imagens, e a linda voz de Cauby parece mais baixa (em termos de volume mesmo), menos encorpada (em relação mesmo ao ponto de ressonância no corpo do cantor); parece elegantemente vinda de uma boca e de uma garganta, sem dúvida, mas não intrinsecamente emersa de diafragma, pulmões, carne, ossos e sangue. Na última palavra da canção a diferença fica nítida: todo o corpo de Jamelão parece estar envolvido naquela emissão vocal que, no entanto, é claramente natural, não exige esforço do cantor. Isso é tessitura vocal.

Vamos agora à extensão da "voz do samba". Recorro à gravação de um samba-canção que é dos mais famosos de sua carreira. A composição de Lupicínio Rodrigues se chama "Ela disse-me assim" (OLIVEIRA, 2014¹⁰). Com licença do truísmo, os primeiros acordes do arranjo da famosa Orquestra Tabajara do maestro Severino Araújo já dão o tom da gravação: o som grave do trombone de vara em contraponto ao agudo do trompete (abafado pelo uso da surdina) fazem a base da introdução que prepara para a entrada da voz do *crooner* numa sequência de notas graves: os vocábulos prosódicos "simeassim" (de "ela disse-me assim") e

⁹ Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=e15WgxDecO4>>. Acesso em 29 out. 2014.

¹⁰ Disponível em <http://www.sambaderaiz.net/jamelao-interpreta-lupcinio-rodrigues-jamelao/>. Acesso em 29 out. 2014.

"nademim" (de "tenha pena de mim") são vocalizados em notas bastante baixas. A melodia segue em suave ascendente até que, no refrão – com o qual, sem surpresas, coincide o momento de maior tensão da narrativa da letra –, as sílabas tônicas são realizadas nos maiores e mais longos agudos de toda música, bastante longe dos graves iniciais. Dessa forma, o "reMORso" (que "está me torturando") parece ser ainda maior, a atitude do eu lírico soa ainda mais inconsequente e danosa ("por ter FEItto a loucura que fiz")... As notas graves, baixas, falam dela, da mulher cantada (retratada submissa e indefesa); as agudas, altas, falam dele, o eu lírico masculino (feito impetuoso e arrependido). Ao par disso, a grande distância entre a nota mais grave e a mais aguda, nessa performance, é um índice da grande extensão vocal do cantor. E é essa extensão que colabora para a conformação imagética, no plano sonoro, das vicissitudes de uma vida amorosa "clandestina" (expressão e tema recorrentes no subgênero dor-de-cotovelo, com o qual a composição se identifica).

Ocorrências semelhantes à descrita no parágrafo anterior são muito frequentes em gravações famosas de Jamelão, como as de "Esses moços", "Nunca" e "Cadeira vazia"¹¹ do mesmo período, a década de 60. Os arranjos dessas quatro canções (as três que acabo de citar e a outra, anteriormente alvo de análise) também são parecidos no que diz respeito à participação de metais, graves e/ou agudos. São eles, os instrumentos de sopro, que farão aqui a ponte para a exemplificação que passo a apresentar agora, no intuito de falar do timbre metálico de Jamelão. O som daqueles instrumentos é praticamente uma constante nos arranjos orquestrados de suas canções, e isso talvez seja muito menos do que uma coincidência, ou simplesmente uma predileção pessoal, do cantor ou dos maestros arranjadores.

Ouçamos, então, duas performances de Jamelão: um samba-canção e um samba-enredo. Nelas o timbre metálico do cantor é muito perceptível. Falo de "Êta dor de cotovelo", de Lúcio Cardim e Luís Felipe, e "As quatro estações do ano (Cântico à natureza)", de Alfredo Português, Jamelão e Nelson Sargento, samba-enredo da Mangueira em 1955. Na primeira¹², mantém-se o tipo de orquestração de que falávamos há pouco: muitos instrumentos de sopro (trombones, saxofones e trompetes, principalmente) harmonizando o contraste entre graves e agudos da

¹¹ Os três arquivos de áudio estão disponíveis em <http://www.sambaderaiz.net/recantando-magoas-lupi-a-dor-e-eu-jamelao/>. Acesso em 29 out. 2014.

¹² Disponível em <http://www.sambaderaiz.net/romantico-demaais-jamelao/>. Acesso em 29 out. 2014.

melodia. Diferentemente do arranjo executado na gravação de "Ela disse-me assim", que apresentei acima, neste caso um piano e um saxofone participam ativamente da harmonia.

Nesse ambiente acústico surge a voz de Jamelão, penetrante, mas suave; as notas iniciais do "Êta dor" são graves, até. Mas o "de cotovelo dos diAbos" é uma subida íngreme rumo a um agudo longínquo e estridente, que abre a região em que se manterão quase todos os versos seguintes. A curva melódica se repete na 2ª estrofe, e aí vem o refrão. Nele a forma exclamativa de lamento ("êta dor!") é repetida como um mantra agonístico, um grito de socorro de alguém dilacerado por um sofrimento lancinante, um instintivo reflexo vocal em resposta a um ferimento profundo causado pelo frio punhal da perfídia ("disfarçada num sorriso mentiroso"), ou pela gélida lâmina da saudade ("um pedaço de saudade de alguém")...

Recorro um tanto ironicamente a essa descrição ultrarromântica a fim de pôr em relevo algo que talvez passe despercebido na primeira audição da performance (devo confessar que essa distração aconteceu comigo por muito mais tempo): o jogo sonoro entre os metais da orquestra e a voz de Jamelão. O arranjo privilegia os instrumentos de sopro nos solos; os percussivos e os de corda compõem a base. Concomitantemente à vocalização, são os saxofones que surgem vez ou outra, enquanto trombones e trompetes apenas fecham as frases melódicas. Essa estratégia fica muito audível no final dos versos do refrão.

Creio ser o suficiente apelar para o senso comum para afirmar que um arranjo musical é, em essência, um grande estudo de combinações sonoras e rítmicas de singularidades tímbricas¹³. Ora: a base da harmonia executada pela orquestra, nessa canção, é percussiva (bateria) e de cordas (piano e contrabaixo, principalmente); o saxofone (seu som aveludado e médio) apenas eventualmente concorre com a voz do intérprete; trombones e trompetes silenciam a maior parte do tempo que ele canta. A conclusão é uma só: a voz do *crooner*, o solista vocal, está no mesmo padrão tímbrico dos instrumentos de sopro, responsáveis pelos solos instrumentais. Como nessa música o refrão é um grito agonístico, e o final das frases melódicas é marcado por solos de trompete, a alternância entre a voz do cantor e o som daquele instrumento aproxima os dois de modo definitivo. Juntos, voz e trompete potencializam a sensação de uma dor fina, fria, cortante e aguda, como produzida pela perfuração do frio metal de um punhal...

¹³ Eventualmente combinações tonais também, mas, nesse caso, as possibilidades são em menor número.

Deixemos essa impressão em suspenso, por um momento, e vamos à segunda performance em que desejo realçar o timbre metálico da voz de Jamelão. "As estações do ano (Cântico à natureza)¹⁴" é um samba-enredo, não um samba-canção. Isso impõe mudar um pouco a configuração de nossa atenção auditiva, uma vez que o meio sonoro em que a voz estudada surge é bem diferente, pois não se trata mais de um acompanhamento de orquestra, mas sim de bateria¹⁵.

No começo da gravação, datada da segunda metade da década de 50 do século passado, ouvem-se sons de instrumentos percussivos: primeiro os surdos de marcação, a seguir o tilintar de frigideiras e agogôs; depois uma caixa (ou um repique, talvez) e o arrastar de sandálias (tamancos?), e finalmente um violão de sete cordas. O ambiente acústico reproduz aquilo que costumava acontecer nos terreiros das escolas de samba no princípio dessas organizações (BRASIL, 2007).

Pensando num terreiro de agremiação de escola de samba do começo do século XX, não é difícil imaginar que eles fossem "ambientes ruidosos e com acústica deficitária", e isso lembra o que Hanayama, Tsuji & Pinho (2004) falam sobre as condições de surgimento e verificação da voz metálica. Além disso, o tom em que o samba é cantado é bastante alto; um indício disso é o fato de que o coro da gravação é feito por crianças, de timbre sabidamente mais agudo. Essas crianças, aliás, fazem as vezes das "pastoras", as mulheres da escola que eram originariamente as responsáveis pelo canto da agremiação.

O acompanhamento, digamos, quase minimalista, facilita a percepção da voz de Jamelão. Até porque, à exceção das frigideiras e dos agogôs (só depois aparece um tamborim discreto), o som agudo vem das vozes humanas (tanto a do cantor quanto a das crianças). E é justamente essa agudeza, essa estridência, esse brilho que configuram um timbre metálico¹⁶. Ele é a marca mais audível da voz das crianças, na gravação.

¹⁴ Disponível em <http://www.sambaderaiz.net/escolas-de-samba-jamelao/>. Acesso em 29 out. 2014.

¹⁵ O acompanhamento do canto de sambas-enredo com instrumentos de sopro é proibido no desfile oficial das escolas de samba, inclusive (o que evidencia a matriz percussiva daquela performance). Esse fator acaba sendo um potencializador a mais da percepção do timbre metálico de Jamelão, uma vez que, num espaço onde reina a percussão (que tende a ser majoritariamente grave e média), a voz do intérprete da Mangueira sempre soava como o agudo metálico que, dissonando, consoava.

¹⁶ A pretexto de, se necessário, pecar pelo excesso, não pela falta, talvez seja interessante mostrar um pouco do que sejam timbres metálicos em outras vozes não-humanas. O canto de aves como a araponga

É ele que espero esteja também cristalino e perceptível na de José Bispo, seja no grito mais penetrante no desespero da dor-de-cotovelo, seja na efusividade mais transgressora da alegria carnavalesca do samba-enredo.

Vamos agora ao último dos critérios que elenquei para a descrição e análise da "voz do samba": a dicção. Justamente por desejar pôr em primeiro plano os efeitos perceptivos e estéticos práticos da pronúncia de Jamelão – e não os caracteres funcionais dos modos articulação fônica do cantor –, recorro a um exemplo bastante pontual. Para fazer isso, é indispensável relembrar algumas particularidades relativas ao samba-enredo em seu contexto finalístico de execução. Esse texto lítero-musical é composto para o canto em coral, a ser executado por milhares de pessoas, em geral sem nenhum preparo técnico para a tarefa. Ele é o texto poético oral que sustenta o desfile das agremiações carnavalescas.

Entretanto, a declamação conjunta desse texto deve ser guiada. Não se pode “atravessar” o samba; o canto tampouco pode ser marcial; é necessário que haja leveza, os contornos melódicos e harmônicos devem estar tão claros quanto possível, sempre em uníssono (essas características correspondem ao que se espera e julga na avaliação oficial dos desfiles, sob a rubrica "harmonia"). Cabe ao intérprete a tarefa de garantir tudo isso. Não é missão fácil, e a dicção em que a voz-guia se materializa – a pronúncia clara, a melodiosa marcação de vogais e consoantes – tem grande importância para o sucesso na empreitada.

Ao longo de décadas, Jamelão se notabilizou pela mestria nesse trabalho de conduzir a comunidade a cantar em coro, com empolgação, mantendo as filigranas musicais típicas das boas interpretações. Ele sempre soube tornar a sua versão da declamação do texto poético samba-enredo não só a interpretação padrão daquela obra, mas também um elemento a mais de valor na natureza mesma daqueles textos.

No samba da Mangueira de 2006¹⁷, p.e., há a seguinte passagem: “*Mercado flutuante, um constante vai-e-vem/ violeiro, sanfoneiro, que saudades do meu bem*”. Além da perfeita diferenciação entre vogais e consoantes, da prosódia cuidadosa e marcada, Jamelão se utiliza de um expediente muito criativo na execução desses versos. Ele acompanha a harmonia articulando cada palavra numa espécie de silabação, não como

(http://www.youtube.com/watch?v=gj_xYF4FiEE, acesso em 27 out. 2014) e do "trinca-ferro", cujo nome é ainda mais sugestivo (<http://www.youtube.com/watch?v=5hV3mKoOgh8>, acesso em 27 out. 2014), mostram bem o que sejam agudeza e brilho na voz.

¹⁷ Disponível em <http://letras.terra.com.br/sambas/428294/>. Acesso em 27 out. 2014.

vocábulos prosódicos integrais, independentes entre si. Isso faz com que as frases melódicas tomem a feição trocaica¹⁸, sugerindo, assim, a ondulação das águas do rio, causadoras do movimento de sobe-e-desce do “mercado flutuante”. Acerca disso, Chociay (1974) diz que a própria “Língua Portuguesa apresenta predomínio da *alternância binária*: as sílabas relevantes se sucedem espaçadas por uma irrelevante (...) esquemas que, por este motivo, são denominados *binários*” [grifos do autor]. Note-se, ainda, que esse recurso não é apontado na partitura da composição musical¹⁹, indício de se tratar realmente da inventividade do cantor executante.

Também em sambas-canção a voz de Jamelão sempre aparece moldada por uma dicção primorosa e significativa. Mantém-se a excelência articulatória e prosódica, mas um outro elemento se impõe: a discrição dos vibratos e escassez de melismas. O regime particular de uso desses recursos é, em grande medida, possibilitado e potencializado tanto pela ampla e intensa tessitura, quanto pela enorme extensão vocal de José Bispo (entre tessitura e extensão há, como já vimos, um tipo de “efeito rebote”). Uma sensação provocada por esse modo de dizer de Jamelão é a de firmeza, de estabilidade do canto. Ou, em outra palavra – que desejo seja considerada com toda a atenção, pois, mais tarde, será retomada com ainda mais densidade –, a dicção singular de Jamelão é permeada por uma aura de “austeridade”. Em breve voltarei a essa ideia, que, espero, já esteja sinalizada de maneira satisfatória, por enquanto.

Agora é hora de buscar reunir as partes desse todo vocal. Afinal, é em conjunto que tessitura, extensão, timbre e dicção compõem a parte mais sensível do que quero destacar na “voz do samba”. E, como é em conjunto que desejo ouvi-las e fazê-las ouvir operando, recorro a mais um exemplo, o último, por ora. Uma mesma canção, executada por vozes diferentes e (quase todas) consagradas, em tempos e em espaços também diferentes. Desse cotej[o espero que surja, em alto e bom som, a convicção sobre algo apontado na seção anterior deste trabalho: a voz humana é dotada de um valor distintivo e relacional que engendra e potencializa uma constante e inescapável “relação entre unicidades”, como afirma Adriana Cavarero. A perfeita compreensão dessa premissa é condição *sine qua non* para o desenvolvimento de minha argumentação.

¹⁸ Admitida, é claro, a mudança de parâmetro, da noção de quantidade para a de intensidade, base do nosso sistema versificatório (cf. CHOCIAY, 1974).

¹⁹ Não foi possível conseguir qualquer tipo de cópia da partitura, por conta dos direitos autorais; mas tive acesso a ela no arquivo do Centro Cultural Cartola, em consulta realizada pessoalmente em julho/2011.

A canção a ser ouvida é "Molambo", de Jaime Florence e Augusto Mesquita, gravada por Jamelão pela primeira vez em 1974 (cf. ALBIN, 2014). Reúno aqui gravações de Mart'nália & Djavan, Maria Bethânia, duas diferentes versões na voz de Cauby Peixoto (uma, mais antiga, com orquestra, e outra, bem recente, com o exclusivo acompanhamento do violão virtuoso de Toquinho), além, claro, de uma gravação de José Bispo.

A fim de evidenciar os caracteres que venho tomando como fiéis de balança, proponho a seguinte estratégia: uso as gravações de Cauby como balizas, e as de Mart'nália & Djavan e de Bethânia como intermediárias. Meu critério para essa divisão é simples e nada tem a ver com qualquer tentativa dissimulada de hierarquização. Creio apenas que, além do fato de Cauby e Jamelão serem contemporâneos e atuarem (em parte, pelo menos) em gêneros parecidos, e apesar de essas duas performances do primeiro serem bastante diferentes entre si, ambas trazem, cada uma a seu modo, os elementos todos, e em relevo, aqui utilizados como parâmetro para analisar a voz de Jamelão. As gravações dos outros três artistas, por outro lado, têm especificidades que ensejam uma audição menos global, por assim dizer.

Começo, então, pela gravação mais antiga de Cauby²⁰. Nela se percebe logo o timbre aveludado, as grandes tessitura e extensão. Ao longo da performance, a dicção melodiosa e lânguida – marca das mais típicas do intérprete – também se faz notar nos vários vibratos e falsetes que se ouvem. Ele parece brincar com a voz, lançando-a de um lado a outro, para cima e para baixo, entre agudos e graves, por vezes de cabeça, outras vezes de peito. A articulação dos fonemas é precisa e refinada, e é possível reconhecer claramente as reverberações consonantais línguo-dentais, palatais, guturais... A beleza do canto não deixa dúvida quanto à excelência da voz e ao domínio da técnica.

Praticamente toda essa descrição também se aplicaria à outra performance de Cauby, a mais recente²¹. A diferença, bastante pontual e relevante para os objetivos aqui perseguidos, está intimamente relacionada à tessitura e à dicção do cantor. Na performance mais moderna, Cauby canta de maneira mais comedida, menos intensa, mantém a produção na região da garganta, valendo-se menos da ressonância torácica²². A grande exceção ocorre no final da canção,

²⁰ Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=Uq5lInnKcY_o. Acesso em 27 out. 2014.

²¹ Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=9K-ao7_5zuM. Acesso em 27 out. 2014.

²² Decerto alguém poderia alegar que talvez isso se deva a um fator incontornável:

quando o cantor até diz ao músico "Agora deixa comigo!". É o momento em que a voz se revela, num belo melisma em que a tessitura se mostra, potente.

A nota final é uma exceção também porque, no geral, até ali a performance é bastante intimista (ao contrário da primeira, aliás). Os graves, falsetes e vibratos se sucedem de maneira natural, mas discreta, sem em momento algum deixar de ser evidente o quanto o cantor está à vontade. À vontade a ponto mesmo de fazer supor que, nele, muito paradoxalmente, o fenocanto (às vezes, pelo menos) se imponha ao genocanto – como Barthes afirma acontecer a Fischer-Dieskau – a despeito do quanto seu corpo indiscutivelmente se inscreve em sua voz densa e leve, fluida até o último som.

É essa fluidez tamanha que carrega em si o paradoxo da prevalência do fenocanto sobre o genocanto. Nessas duas performances é notório que a voz de Cauby coloca a seu próprio serviço (a serviço dela mesma, da voz) a arte, a fruição estética engendrada pelo canto: mais que Orpheu, Narciso. A esperada catarse motivada pela dor de amor, pela humilhação de se ver refém da paixão – conteúdo semântico veiculado pela letra de Jaime Florence e Augusto Mesquita – fica em segundo plano, eclipsada. Trocando em miúdos, a beleza da voz de Cauby, seu domínio da técnica do canto, a consciência do virtuosismo vocal (vivificada em forma de tranquilidade e naturalidade), tudo isso termina por distrair o canto e a escuta, e dissociar os possíveis sentidos suscitados por aquela voz do conteúdo semântico que o texto poético verbal ativa, sentidos que a voz também poderia ativar. Então ela, a voz, perde potência nesse mister, e deixa de ser o suporte ideal para o desespero emocional de alguém que se sente um quase "molambo"... Comparar as duas gravações de Cauby um pouco mais demoradamente colabora para a compreensão dessa ideia, uma vez que, na primeira (quando, quem sabe, tanto o fôlego quanto a vaidade do cantor fossem maiores), o "brincar com a voz" torna-se tão serelepe, que só muito dificilmente se consegue associá-la à tristeza, à consternação.

o tempo. Cauby já está bastante idoso, e a idade impõe alterações físicas e fisiológicas que em geral também se traduzem numa maior limitação vocal. Entretanto, quando se o vê e ouve cantando "Granada", p.e. (link a seguir), a plenos pulmões, com iguais competência e técnica de que se está falando aqui em relação à primeira gravação de "Molambo", percebe-se que, querendo, ele ainda é capaz de cantar de maneira visceral, que o grão da voz ainda viceja em seu corpo (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Iw-gY2Vpve8>. Acesso em 27 out. 2014).

Agora é hora de voltar um pouco a atenção para as outras duas gravações. Na de Maria Bethânia²³ o timbre logo se impõe. O "âmbar reluzente" (cf. DINIZ, 2014) suave e quente de sua voz surge calmo, mas firme; espesso e sem arestas, como a própria resina que o sol, a terra, a água e o ar poliram e lapidaram ao testemunho do tempo. A dicção lenta, bem próxima da fala cotidiana, sugere claramente, no princípio da canção, a situação dialógica que a letra narra. A tessitura tampouco tem pressa para se desenhar.

Esse calor brando e denso da voz de Bethânia dá vida a um sofrimento de amor que não chega a desviar a razão. Ao contrário: as variações perceptíveis no plano da tessitura e da intensidade vocais perfazem o trajeto entre a (inicial) contenção e o quase-arrebatamento (no refrão), e dão ideia do conflito psicológico por que o eu lírico passa, entre o juízo, que pede prudência, e a emoção, que adula o ímpeto.

Lembrando da voz de Bethânia em canções como "Negue"²⁴ (Adelino Moreira & Enzo Passos) ou "Olhos nos olhos"²⁵ (Chico Buarque), para ficar só em dois exemplos, não parece exagerado dizer que ela é o condutor ideal de uma espécie muito peculiar de sofrimento resignado, mas cheio de dignidade, altivez e potência; o sofrimento de quem "chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente", de quem sabe que só as pessoas que nunca sofreram por amor "é que são ridículas". Em síntese, é a voz de Medéia à beira de (em plena ação suspensa pelo aceno recalcitrante de Jasão)²⁶.

²³ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=bFvMuOaWEz4>. Acesso em 27 out. 2014.

²⁴ Disponível em <http://www.vagalume.com.br/maria-bethania/negue.html>. Acesso em 27 out. 2014.

²⁵ Disponível em <http://www.vagalume.com.br/maria-bethania/olhos-nos-olhos.html>. Acesso em 27 out. 2014.

²⁶ Penso que esse comentário remeterá imediatamente o leitor à lembrança da performance de Bibi Ferreira, em "Gota d'água", sobretudo na canção que leva o nome do musical de Chico Buarque e Paulo Pontes. Entretanto, sem me alongar na digressão, creio que ali a voz gutural de Bibi/Joana difere um pouco da de Bethânia, que venho tentando descrever. Em Bibi/Joana nada mais é "potência", tudo é uma só e mesma ação. Ela já atravessou o limite da razão, está de braços dados com o ressentimento e a ira; sua voz brota do rancor mais uterino. Talvez o enorme e merecidíssimo louvor a Bibi pela atuação venha muito daí: o ódio-amor que sai da boca de sua Joana vai além da garganta de Medéia, e regurgita as entranhas da própria Lilith. ("Gota d'água", disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SdxKsqiodxk&list=PL7AEA606F1E4A1083>. Acesso em 27 out. 2014.

A versão de Mart'nália & Djavan²⁷ se inscreve em outra ordem de expressão vocal. Ao contrário do que acontece com Cauby e Bethânia, extensão e tessitura não permitem grandes proezas a nenhum dos dois cantores agora em foco. No caso de Mart'nália essa limitação é ainda agravada por uma discreta dislalia e por um timbre roufenho e anasalado, que sugere uma certa dose de esforço na emissão; em Djavan, doçura, maciez e técnica vocais dissimulam e compensam com sobra as restrições. Por tudo isso, na versão deles quem dá as cartas é a dicção.

De novo diferentemente dos exemplos já apontados, descritos e analisados, não se trata de uma produção fonêmica esmerada, que privilegie os contornos distintivos de vogais e consoantes, nem de uma prosódia particularmente bem marcada. O que se ouve na gravação da dupla é aquilo a que Claudia Neiva de Matos, no artigo "*Dicções malandras no samba*" (2001), chama "dicção malandra". Com o termo a autora se refere a uma estratégia entoacional que fomenta a *figurativização* (cf. Luiz Tatit, apud MATOS, 2001), a sugestão de uma cena. A cena que o canto de Mart'nália e Djavan mais evidentemente cria é a do diálogo a que a própria letra remete. O cantar falado (mais evidente na cantora) potencializa esse efeito, e faz ecoarem as palavras de Claudia Matos: "No plano voco-musical, combinam-se as entoações do canto e da fala, produzindo as variações rítmicas e melódicas que embalam a ginga malandra" (id., p. 69).

O discurso do samba malandro, sempre segundo a autora acima citada, tematiza por excelência o jogo, o logro, a mentira, o equívoco. Tal prática é parte do *modus vivendi* do personagem arquetípico "malandro". Assim, a linguagem verbal é seu principal instrumento para a sobrevivência diária:

Acima de tudo o malandro é falador: em suas canções, a relevância do texto, quase sempre longo, manifesta uma espécie de investimento ideológico, aposta no poder malicioso da comunicação verbal enquanto meio efetivo de sobrevivência e atuação no mundo. Mas essa aposta também pode ser um blefe, uma trapaça; pois a linguagem maceteada e trucada vem a ser o principal instrumento do malandro para enfrentar as situações conflituosas em que se vê enredado (id., p. 68).

²⁷ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=PURMALU3XhI>. Acesso em 27 out. 2014.

Essa maneira de viver à esgueira, valendo-se da lábia – do "jeitinho", decerto diria Roberto DaMatta (2004; 1997) –, desviando das dificuldades e das barreiras sociais (e legais), se faz ver tanto nas letras das composições cantadas por Moreira da Silva e Jorge Veiga, estudados por Matos no texto em tela, quanto na dicção daqueles intérpretes, na sua maneira de cantar (a tal "ginga malandra" na voz). É essa "ginga malandra" que quero ressaltar na versão de "Molambo" performatizada por Mart'nália e Djavan.

“Se é assim”, perguntar-me-ia o leitor meu atento, “qual é o ‘blefe’ praticado pelos intérpretes, então?” O “blefe” é justamente a encenação de que eles “têm voz para cantar” aquela mesma canção – já antes cantada por Jamelão, Cauby Peixoto, Maria Bethânia e tantos outros. Quer dizer, é a encenação de que suas restrições vocais não circunscrevem, não geram rasuras determinantes de sua performance. Sendo um pouco mais específico, os cantores cantam a canção a despeito de toda a memória auditiva (também por eles compartilhada, sem dúvida) que a liga a grandes extensões e tessituras vocais, a timbres marcantes, a dicções peculiares e, no limite, a nomes ainda maiores da música nacional. Essas rasuras são de tal ordem determinantes que chegam mesmo estigmatizar aquela performance sob o signo do “simulacro” (cf. DELEUZE, 2001): ela é uma cópia da cópia – considerando também cópias as versões de Cauby e Bethânia comentadas.

Parece bastante óbvio que essa descrição aponte para uma hierarquização, e isso contradiria parte de minhas motivações iniciais para esse cotejamento. Por isso, lembro ainda uma vez Deleuze, quando, no mesmo texto, o filósofo francês afirma que, se por um lado, o raciocínio platônico desvaloriza o simulacro em relação à cópia primeira, por outro ele inscreve esse mesmo simulacro numa outra ordem valorativa, dá a ele um estatuto de coisa outra, inaugural. É esse estatuto que redime o simulacro.

Sendo assim, alinho-me à reflexão de Deleuze (2001) a fim de também ver, nessa última versão de “Molambo” analisada, uma outra coisa, um tanto diferente – na concepção, inclusive – daquela que os outros artistas aqui ouvidos apresentam. Diferente, sim, mas, uma vez que todas as performances ganham vida no mesmo suporte – a voz –, posso continuar me valendo da observação desse suporte para meu estudo, conforme já vinha fazendo.

Deste modo, deste *ponto de escuta*, a estratégia vocal de Mart'nália e Djavan – muito mais a dela do que dele, por causas já sinalizadas – se apoia na dicção como meio de realização e rota de fuga (e fundação, por assim dizer). O andamento um pouco mais rápido do que nas versões de

Cauby e Bethânia, o tom baixo, bastante grave do arranjo (no começo sobretudo, cantado pela cantora em solo, e modulado “para cima”, um pouco mais agudo, para alcançar a tessitura do cantor), o encurtamento das sílabas... todos esses são indícios malandros na dicção. Há uma malemolência, um sutil desviar das vogais longas (que Cauby gostosamente vocaliza) e das notas agudas, procedimentos que aproximam o canto da fala, e minimizam os possíveis efeitos das limitações vocais.

O resultado desse modo de dizer é a criação de uma outra canção, completamente diversa da que vinha sendo ouvida aqui até agora. Nesta versão, sobretudo na parte que Mart’nália canta em solo, nada além da letra lembra sofrimento e dor. Tudo é leveza, ginga, suíngue, malandragem. O clima é outro a ponto de, no final, os cantores dançarem alegremente, e até haver um solo de atabaques que sugere um toque festivo de umbanda ou de candomblé. Comparando-se com a versão intimista Cauby, ou com a de Bethânia e o coro monocórdio que a acompanha, percebe-se facilmente a mudança.

Feitas as escutas e análises das performances dos outros cantores, chega o momento de ouvir a de Jamelão²⁸, meu objeto de estudo. O jogo de metais no início do arranjo orquestrado (formato a que já aludimos em outras ocasiões) de novo se repete: trombones e trompetes nos primeiros compassos, depois um saxofone (acompanhado por um piano picotando a harmonia). Passada a introdução, ecoa a voz de José Bispo: firme, grandiloquente.

Notas graves e agudas se alternam de maneira sóbria; o vibrato (recurso do canto que colabora para diminuir o esforço e o desgaste vocal) surge uma vez ou outra, sempre discreto; a perfeita articulação dos fonemas não compromete a fluidez da melodia (chamam a atenção a audibilidade dos traços lateral e alveolar do /l/ em “Lamento, mas fiquem sabendo...”, bem como a clara e distintiva execução dos /o/ pré-tônico e átono final do vocábulo “molambo”).

Se nos vem à memória a lembrança da voz de Jamelão em “Êta dor de cotovelo”, p.e., percebe-se que em algumas ocasiões o timbre metálico é mais brilhante. Parece até ser possível pensar em algo como uma gradação: lá, em “Êta dor...”, o metal da voz reluz, chega a ofuscar; aqui, em “Molambo”, é sutil, está como embaçado. Não estranha. Na primeira, a voz é o veículo do grito instintivo motivado pelo sofrimento extremo, pela agonia de quem está experimentando a dor da perda do ser amado;

²⁸ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=iDQVMh2Ug1k>. Acesso em 27 out. 2014.

na segunda, loucura e dor estão apaziguadas pelo retorno do ente querido, o eu lírico por fim experimenta um momento (quicá instável) de reconforto, a custo alcançado e por isso mesmo firmemente defendido. O timbre metálico de Jamelão, nesse último samba-canção, evoca a resiliência das substâncias naturais que, mesmo se expostas “ao fogo que só dentro da terra há” (como disse Saramago), se dobram, se moldam, mas persistem inteiras, íntegras.

Inteireza e Integridade são caracteres associáveis não só ao timbre, mas, além dele, a cada um dos outros três elementos aqui utilizados como categorias analíticas – tessitura, extensão e dicção. Esses caracteres são, então, associáveis à própria voz de Jamelão como um todo, num pleno exercício da injunção pessoana: “Para ser grande, sê inteiro: nada/ teu exagera ou exclui./ Sê todo em cada coisa. Põe quanto és/ No mínimo que fazes/ Assim em cada lago a lua toda/ Brilha, porque alta vive²⁹”.

A performance de Jamelão é grande porque reúne em si mesma o domínio do fenocanto – a exemplo do que acontece com Cauby –, e a força e a legitimidade do sentimento – como com Bethânia –, do genocanto, portanto. É grande também porque a excelência fisiológica de sua voz dispensa a “fuga” que a “dicção malandra” de Mart’nália e Djavan lhes possibilita. E, ratifico: “dispensa”, porque, quando alguma “ginga malandra” é necessária, José Bispo é capaz até de levar um coral multitudinário a dar forma ao “constante vai-e-vem” que as águas de um rio impõem ao “mercado flutuante”. Enfim: “a voz do samba” materializa a versão padrão, o “protótipo”, a “cópia primeira” (cf. DELEUZE, 2001) da performance Ideal de “Molambo”.

Integridade e inteireza na voz de Jamelão, por fim, podem se traduzir numa só palavra, a que já fiz referência há alguns parágrafos: austeridade. Em suas performances não cabem “brincadeiras”. Nessas performances, ao contrário do que procurei mostrar que às vezes parece acontecer com Cauby, o genocanto sempre se impõe ao fenocanto (por razões que vão bastante além das até agora só apontadas; um tanto além, inclusive, da voz, em si mesma, como veremos, embora sejam sempre corporificadas por ela). O canto de Jamelão é justo e certo como uma flecha.

Melhor: como um vetor num alegórico e muito *sui generis* plano pseudocartesiano, onde se cruzam dois espaços irredutíveis à objetividade absoluta: horizontalmente, a contingência (solo fértil para a irrelevância e a mesmidade); perpendicularmente, a potência (rarefação agreste onde

²⁹ Disponível em <http://www.insite.com.br/art/pessoa/ficcoes/rreis/414.php>. Acesso em 27 out. 2014.

só a singularidade vinga). Esse vetor se projeta no ar, como também se projeta no ar – ao termos diante dos olhos a visão aérea do encontro, no horizonte, entre o céu azul e o verde tapete uniforme de uma grande floresta – a silhueta de uma árvore imensa e singular: um jequitibá.

Por isso proponho esse gesto analítico: ouvirmos a voz de Jamelão do alto de nosso presente, tendo por horizonte o ambiente histórico, sociocultural e político de onde ela surgiu e por onde soou, ao longo de mais de sessenta anos. Assim ficará evidente a associação com a visão de um jequitibá se lançando ao ar, muito acima da folhagem das demais árvores dessa floresta. Timbre, extensão e tessitura, são raiz, tronco e copa dessa árvore-vetor; a dicção é seu comportamento diante das intempéries do tempo (político) e do clima (sociocultural); sua matéria orgânica (físico-acústica) é a voz, e sua psicogênese está ora na dor, ora na alegria; seu *modus operandi* é a austeridade, porque sua chancela é a legitimidade, a autenticidade, a *verdade*.

1.3 “A VOZ QUE VIROU SÍMBOLO DO CARNAVAL”, “A VOZ MAIS BONITA DO BRASIL...”

[...]

Mangueira é uma floresta de sambistas
Onde o jequitibá nasceu [...]
(José Ramos)

O “patriarca da floresta”³⁰ é um jequitibá-rosa de aproximadamente três mil anos de idade e quarenta e nove metros de altura; seu tronco tem dezesseis metros de circunferência, são necessárias dez pessoas de mãos dadas para abraçá-lo; ele vive no Parque Estadual do Vassununga, no município paulista de Santa Rita do Passa Quatro. Na novela “Renascer”³¹, produzida pela Rede Globo de Televisão, o protagonista da trama, o fazendeiro “José Inocêncio”, logo no primeiro capítulo crava seu facão aos pés de um jequitibá-rei e vincula àquela árvore sua própria vitalidade, seu sucesso e sua longevidade; previsivelmente, o facão só saiu de lá “décadas mais tarde”, no momento da morte do personagem, no último capítulo da novela, pelas mãos do filho do – já então – grande fazendeiro ancião. Silvia Marie Ikemoto,

³⁰ Disponível em <http://www.areasverdesdascidades.com.br/2003/11/o-patriarca-da-floresta-jequitiba-rosa.html>. Acesso em 27 out. 2014.

³¹ Disponível em <http://www.g1novelas.org/assistir-novela-renascer/>. Acesso em 27 out. 2014.

Moemy Gomes de Moraes & Vivian Castilho da Costa, num artigo interdisciplinar (que alia Geografia Física e Ciências Biológicas) intitulado “*Avaliação do potencial interpretativo da Trilha do Jequitibá, Parque Estadual dos Três Picos, Rio de Janeiro*” (2009), chamam a atenção para o fato de que “[...] a trilha já existia muito antes da criação do PETP [Parque Estadual de Três Picos], *em função do jequitibá-rosa*” de aproximadamente mil anos de idade que dá nome ao local [grifo meu]; o trabalho das pesquisadoras, um estudo de caso bastante técnico, sublinha a validade instrumental (estatística e científica) da apreciação do chamado “Índice de Atratividade dos Pontos Interpretativos” (IAPI), que deve ser considerado com atenção a fim de traçar estratégias que visem “a sensibilização e a conscientização” ambiental das pessoas; entre os maiores “atrativos” do PETP, dizem as autoras, estão a “beleza cênica” e o “valor histórico-cultural” do jequitibá-rosa que dá nome à trilha.

Como se pode inferir da observação desse pequeno extrato discursivo (o surgimento e a repetição/ validação do epíteto “o patriarca da floresta”, a centralidade alegórica e argumentativa da árvore no caso de uma novela de horário nobre da maior rede de televisão brasileira, e o testemunho técnico da factual relevância ambiental e sociocultural de um único exemplar da espécie), o título do primeiro capítulo e as referências a jequitibás presentes em duas epígrafes de seções de meu trabalho não são uma coincidência. O jequitibá não é um elemento qualquer em nossa cultura, uma árvore como todas as outras; as alusões a ele em nosso cancionário tampouco podem ser ditas fortuitas.

Ele integra parte significativa do nosso imaginário coletivo, e isso se verifica, p.e., na grande recorrência de enunciados, como os já citados, em que ele figura. Outro forte indício desse fenômeno é a correlação mítica logicamente implicada no gesto do personagem José Inocêncio, seu fincar o facão aos pés da árvore. Afinal, se legitimidade e realeza foram fundadas e extraídas na e da rocha de onde Arthur desembainhou Excalibur, a narrativa global de Benedito Rui Barbosa (talvez o autor de telenovelas mais afeito aos temas “épicas” populares) associa àquele jequitibá-rei os (ou parte dos) mesmos atributos míticos fundacionais da pedra mais famosa da novelística de cavalaria bretã.

Uma das claras motivações que colaboram para essa notória produtividade simbólica é o fato de os grandes porte e longevidade da árvore – ambos concretos e verificáveis – acionarem nas pessoas dois processos distintos: um no nível psíquico, outro no cognitivo. No primeiro, o processo de alienação, o desejo de ser o *Outro* e/ou de atender a suas demandas (cf. LACAN, 2008). É o que parece estar por trás do pedido – mais que promessa – do jovem e frágil José Inocêncio – o

protagonista da já citada novela da Globo, em seu primeiro capítulo –, ao próprio jequitibá, imenso, forte e longo. No nível cognitivo, aquelas características da árvore colaboram para a conceptualização de abstrações, que muito comumente são compreendidas metaforicamente (sucesso econômico e grandeza moral são entendidos e referidos em relação à altura, longevidade e vitalidade em relação à espessura e à rigidez do tronco, p.e.). Esses dois processos (o psíquico e o cognitivo) ficam evidentes nos primeiros minutos do capítulo inicial de “Renascer”, que contam o princípio da história do protagonista com a árvore, bem como na louvação da Mangueira na específica forma epítética “o jequitibá do samba”, presente no famoso samba de José Ramos cujos versos servem de epígrafe.

É na esteira dessa produtividade discursiva que também quero dar continuidade à minha exposição acerca da singularidade da voz de Jamelão. Para isso, recorro a uma última informação “técnica” a respeito dessa árvore (paro por aqui, antes que este trabalho invada mais temerariamente os domínios da botânica). O jequitibá é da família das “Icitiaceas”, a mesma das castanheiras, sapucaias e jatobás, árvores ditas “emergentes”, em virtude do quanto suas copas se destacam, em altura, em meio às das demais árvores da floresta. De minha parte, essa ideia de “emergência” remete imediatamente ao conceito foucaultiano de “acontecimento discursivo”. Afinal, se a Mangueira é “o jequitibá do samba”, o intérprete, a voz (extensa, potente, metálica... singular, enfim) da Mangueira é a voz do jequitibá, e tanto quanto ele emergente.

De acordo com Foucault, em *A arqueologia do saber* (1997) “acontecimento” é tudo aquilo que quebra a “infinita continuidade” histórica em que o discurso se quer perpetuar. É o surgimento inesperado de algo novo, uma “pontualidade”. Acontecimento é, muito sucintamente, como diz Judith Revel (2005), “a irrupção [a “emergência”] de uma 'singularidade' não necessária”. Não é mera coincidência a aparição da ideia de “singularidade” ligada à de “acontecimento”, à de quebra numa dada ordenação discursiva, para nos mantermos na malha conceitual articulada por M. Foucault. Entretanto, aquilo que de modo algum é coincidência pode, se mal tomado por autoevidente, acabar ganhando ares de tautologia. É necessário ir adiante.

Para ir adiante, entretanto, preciso voltar um pouco e retomar um termo que até aqui usei um tanto descomprometidamente, sem chamar a devida atenção para sua potência. Falo do termo “performance”, pedra angular dos estudos do medievalista Paul Zumthor. Para Zumthor, performance “é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (ZUMTHOR,

2010, p. 31). A concomitância espaço-temporal que essa ideia de performance engendra tem duas particularidades muito interessantes: por um lado, ela implica não apenas a atuação do “*performer*”, o executante, mas também a participação ativa do público; por outro lado, ela não pressupõe, necessariamente, a presença física imediata dos interlocutores. Dito de outro modo: entre executante e público de uma mesma performance não há “pacientes”, todos são atores, todos se afetam mutuamente; e a interferência de mídias (quaisquer meios de gravação e/ou de transmissão radiofônica, televisiva ou cibernética/digital do conteúdo poético performatizado) não compromete a performance, apenas a transforma. No caso da canção aliás, a midiaticização via rádio e *long plays* (LP’s) colaborou imensamente, na virada dos séculos XIX-XX e nos primeiros anos desse último, para a estratificação de cantores e cantoras (cf. VALENTE, 2003).

Essas particularidades são muito relevantes para a melhor compreensão do acontecimento discursivo que foi o surgimento da voz de Jamelão, para se entender a singularidade que residia em sua voz e se mostrava a cada performance sua. Afinal, considerando o contexto histórico, político e sociocultural em que o cantor José Bispo surge, é fácil pressupor sua singularidade. Mais especificamente: i) pensando as primeiras apresentações de Jamelão em meio a rígidas determinações históricas (tornadas efetivas por séculos de escravidão negra e pela falácia de uma abolição desastrosa que “livrou os negros do açoite e os manteve presos na miséria da favela”³²); ii) vendo essas apresentações emolduradas por circunstâncias políticas delicadas e paradoxais (cujo apótema é o fato de o Rio de Janeiro, capital da República na polêmica e conflituosa “Era Vargas”, ter sido o centro difusor do integralismo, simpatizante do nazi-fascismo, que promoveu e se valeu politicamente da expansão do rádio, primeiro fenômeno midiático a contribuir para o reconhecimento e a popularização da voz de Jamelão); e iii) ouvindo essas apresentações sonorizadas na (então e ainda) dúbia e incerta clave do samba (no caso específico de Jamelão ainda mais positiva e deliberadamente dúbia, ora samba-canção, ora samba-enredo, subgêneros opostos entre si, em face dos diferentes *animĩ* que cada um deles

³² Parafraseando os versos de um dos refrãos do samba-enredo da Mangueira no ano de 1988, centenário da abolição da escravatura “Pergunte ao Criador/ quem pintou essa aquarela/ livre do açoite da senzala/ preso na miséria da favela”. Disponível em <http://www.mangueira.com.br/a-mangueira/historia/sambas-enredos/>. Acesso em 27 out. 2014.

inspira³³), considerando todas essas condicionantes, enfim, fica um tanto menos difícil vislumbrar o porquê de o público em geral, desde muito cedo, ter identificado nas performances de Jamelão (tanto nas presenciais/imediatas quanto nas midiaticizadas) a atuação de um intérprete singular, ou, como proponho, a “emergência” vigorosa de uma voz-jequitibá: sobressair em meio àquela selva de ruídos e, principalmente, de silêncios, exigia ter “algo mais”.

Esse “algo mais” decerto está relacionado também à própria gênese antropológica do samba. Tanto faz se no Rio de Janeiro ou na Bahia (aqui essa discussão é irrelevante): o gênero nasce no seio de comunidades fortemente moldadas pela oralidade – tanto por tradição/ herança africana, quanto por privação socioeconomicamente motivada de acesso à escolaridade formal, ao letramento, a maioria absoluta da população negra brasileira era analfabeta até as primeiras décadas do século XX. Essa oralidade latente conferiu aos primeiros compositores e cantores de samba um estatuto diferenciado, a exemplo do que acontecia tanto aos rapsodos quanto aos griôs e alabês nas tradições grega e africana, respectivamente³⁴.

O grafocentrismo europeu (sobretudo o acadêmico, determinante sempiterno das práticas científicas em terra brasileiras) não foi capaz de fazer justiça à magnitude da influência dos griôs, ainda hoje, em muitas comunidades africanas. O mesmo não se deu em relação aos rapsodos gregos, e o diálogo “Íon”, de Platão (S/Da), é sem dúvida um dos registros escritos mais significativos da distinção que esses cantores alcançaram. O texto platônico é um ótimo diapasão para o entendimento do que – defendo – foi decisivo para o sucesso das performances de Jamelão.

No diálogo, o personagem título, o maior dos cantores dos versos de Homero, aparece confuso; não compreende o motivo de sua mestria só se evidenciar quando a matéria de sua arte eram as palavras do poeta da Ilíada e da Odisseia. Sócrates procura mostrar a ele que, em essência, o que o movia não era a técnica, mas a paixão e a entrega. Creio que se pode dizer o mesmo em relação a Jamelão: o que o movia eram paixão e entrega. E não por falta de conhecimento técnico, como sugere o comentário de Baden Powel (“se Jamelão tivesse estudado teria sido o maior tenor que o mundo já viu”, apud Sérgio Cabral), até porque José Bispo foi copista de partituras e tocava cavaquinho e tamborim; logo,

³³ Essa especificidade é extremamente importante e será retomada e desenvolvida um pouco mais adiante.

³⁴ Zumthor (2011, p. 165) fala sobre o estatuto privilegiado de que esses cantores desfrutaram em sociedades mais marcadas pela oralidade.

ainda que ele não tivesse formação erudita em música, tinha informações técnicas suficientes para dominar o canto num gênero musical popular.

Jamelão cantava como um possesso, exatamente como Sócrates dizia do rapsodo, que, segundo o sábio, atuava em meio a uma espécie de transe. Assim, emprestando sua voz ao poeta, o rapsodo a colocava à disposição da própria Musa, e, por extensão, a serviço de toda tradição oral popular grega. Íon era aquele que usava de sua voz para fazer rir ou chorar; era ele quem esculpia em sons as imagens de heróis, campos e batalhas que os olhos dos espectadores passavam a ver, com os ouvidos, diante de si. Sócrates nos mostra, por fim, que o intérprete/declamador/cantor era, por via indireta, outro porta-voz da Musa, e, como tal, também estava imbuído da mesma divindade que o Poeta (Paul Zumthor talvez dissesse que as performances de Íon atualizavam as batalhas troianas).

Tornaremos a essa associação de ideias – das semelhanças entre o intérprete de sambas-enredo e personagens míticos e/ou arquetípicos gregos – um pouco mais adiante. Agora, voltando ao cenário brasileiro, as elevadas taxas de analfabetismo da população e algumas características estruturais típicas do samba-enredo (como a importância da repetição, não só dos refrãos, mas da letra, em geral) e do partido-alto (a repetição do refrão e o improviso das estrofes centradas na regularidade métrica) são fortes indícios da matriz fundamentalmente oral do samba. Ao par desses indícios, presentes em todas as fases da história dessa manifestação artístico-cultural, se se tem em mente a prevalência da narrativa nos sambas-canção e, em especial, nos de enredo (o nome fala por si só), não é exagerado dizer que as primeiras performances vocais de Jamelão tenham-no aproximado do arquétipo dos “en-contadores” de histórias, como Íon.

“Então o que diferenciou definitivamente Jamelão dos demais [pouquíssimos] cantores de samba na primeira metade do século XX”? Sua voz. Aquele conjunto de características de que falávamos há algumas páginas: grandes tessitura e extensão, timbre metálico e dicção clara e melodiosa. Em meio a ruídos e silêncios por toda parte, a voz de Jamelão irrompe, emerge. É um jequitibá vocal que, nascido (para a música) na pobreza do Morro da Mangueira, eleva e espalha sua vocálica copa sonora acima e além de todas as demais copas.

A “bela voz” de José Bispo mereceu nota 5 (a nota máxima) no programa de calouros de Ary Barroso, o principal programa de calouros do rádio brasileiro. Segundo o próprio Ary, só chegaram a essa nota e, consequentemente, se tornaram “estrelas de primeira grandeza no firmamento radiofônico brasileiro” aqueles que, “[...] ao se exibirem pela

primeira vez no programa, demonstraram aquelas virtudes inerentes aos que nasceram para cantar [...]” (BARROSO, 2014). Aí está, de novo, subjacente, a ideia de uma aparição surpreendente, de uma irrupção, uma emergência inesperada de algo novo. Em suma, nas palavras de Ary Barroso se pode entrever mais uma vez a valorização do estigma, da singularidade, daquilo que faz o ser ou o fato romper a continuidade histórica e se constituir como verdadeiro acontecimento.

“Mas isso ainda diz pouco”. Ainda que não houvesse “muitos na freguesia”; mesmo se nem “ao menos mais cinco havia”. Ainda que já esteja clara – espero – a associação dos caracteres vocais físico-fisiológicos de Jamelão com as características mais visíveis e famosas do jequitibá; embora eu tenha comparado o timbre às raízes, a extensão ao tronco, a tessitura à copa da árvore, e a dicção firme do cantor ao balanço seguro da lecitidácea ao sabor do tempo e do vento. Ainda que a origem pobre e negra do intérprete tenha sido ligada ao solo comum da floresta de onde nascem vegetais rastejantes, arvoredos medianos e patriarcas emergentes, e que o sucesso e o estrelato de um tenham sido equiparados ao pairar majestoso da folhagem de seu par simbólico. Ainda assim, “isso ainda diz pouco”. “Como então dizer [de] quem ora falo a Vossas Senhorias”?

Recorro, por conseguinte, a Friedrich Nietzsche, à aposição esquemática e silogística dos caracteres apolíneo e dionisíaco que o filósofo apresenta no ensaio chamado *A visão dionisíaca do mundo* (2005). No texto, Nietzsche diz que “a música de Apolo é a arquitetura dos sons, acrescente-se ainda, dos sons apenas aludidos, tais como são próprios da cítara”; ou seja, o elemento apolíneo na música é a melodia. Por outro lado, para o filósofo alemão a arte inspirada por Dionísio é a que se caracteriza pela embriaguez, pela entrega – quase – irracional ao prazer e à fruição (p. 9); por isso “o poder comovedor do som e o mundo incomparável da harmonia” trazem em si “o elemento que perfaz o caráter da música dionisíaca” (p.12).

A sagacidade da descrição nietzscheana fica bastante mais estimulante à luz de algumas reflexões de José Miguel Wisnik (2011). Para ele, embora melodia e harmonia sejam “duas dimensões constitutivas da música”, e mesmo tenham cada uma sua região geográfica de prevalência (a primeira, soberana na música tonal europeia; a segunda, na música modal oriental e africana), apesar dessa separação, elas “dialogam”.

Se pensarmos as durações e as alturas como variáveis de uma mesma sequência de progressão

vibratória, em que o ritmo, a partir de certo limiar, se torna melodia-harmonia (e sendo melodia-harmonia uma outra ordem de manifestação de relações rítmicas, escutadas agora especialmente como alturas) poderemos perceber que essas duas dimensões constitutivas da música dialogam muito mais do que se costuma imaginar. A pedagogia musical costuma dar atenção nenhuma a essa passagem, a essa correspondência entre as diferentes dimensões vibratórias, e perde aí todo um horizonte de *insights* possíveis extremamente estimulantes para fazer e pensar músicas. O preço que se paga é a cristalização enrijecida da ideia de ritmo e melodia como coisas separadas, perdendo-se a dinâmica temporal (e os fluxos) que fazem com que um nível se traduza (com todas as suas diferenças e correspondências) no outro. (pp. 21-22)

Ora, assumamos que a melodia da música tonal europeia tenha como forma de expressão excelente as grandes sinfonias performatizadas por orquestras, p.e., e que a harmonia típica da música modal africana tenha no pulsar percussivo das baterias das escolas de samba sua manifestação mais hiperbólica. Partindo dessas duas premissas, lembremos que Jamelão, ao longo de quase 60 anos, foi, concomitantemente, *crooner* de orquestras – inclusive da maior *big band* brasileira (cf. ALBIN, 2014) – e intérprete dos sambas-enredo de umas das escolas de samba mais antigas, tradicionais e vitoriosas de carnaval carioca. A conclusão necessária é: a voz de Jamelão foi capaz de acompanhar, como nenhuma outra até então, a “passagem” que, segundo Wisnik, a própria pedagogia musical negligencia: o *continuum* “melodia-harmonia”.

Indo um pouco mais longe e retomando as palavras de Nietzsche, o canto de Jamelão tanto pôde dar vazão à sugestiva languidez da melodia apolínea quanto à embriaguez comovente da harmonia dionisíaca. Numa, as tristezas e os dissabores da dor-de-cotovelo; noutra, diametralmente oposta, a alegria efusiva do samba-enredo. Em ambas, a presença camaleônica de uma voz singular.

Consideremos, por fim, o fato de que, no universo semântico-discursivo do carnaval das escolas de samba, “harmonia” é quesito de julgamento, e diz respeito à participação efetiva dos componentes da escola no canto, em uníssono, ritmado pela pulsação da bateria, guiado

pela voz do intérprete oficial. Logo, não parece mesmo absurdo inferir que, no desfile carnavalesco, Jamelão foi o maior expoente da história de um canto coletivo embriagado e frenético, dionísíaco inclusive porque ligado telúrica e visceralmente aos instrumentos de percussão (que marcam, definem o ritmo), mais do que aos de corda (que apenas sugerem o som), como de praxe na etérea música apolínea.

Apolo e Dionísio, melodia e harmonia, terra e ar. Planos diferentes, polarizados, mas tornados um *continuum* pelo mesmo instrumento: o extenso tronco sonoro da voz-jequitibá, a simbólica árvore acústica que finca suas raízes úmbricas bem fundo, emerge, atravessa o ar e espraia a tessitura de sua copa “bem mais alta que todas”, como disse, surpreso, Seu Natal. “A voz que virou símbolo do carnaval” é essa, que desconhece fronteiras e separações, subverte os espaços, funda e carnavaliza papéis sociais e (quem sabe?) chega a imponentemente “fingir que é dor a dor/ que deveras sente”. “A voz mais bonita do Brasil” é aquela que traz em si o poder de penetração e adaptação que permite ao “grave” ser “o mais agudo”, a voz que traz em si a resiliência do metal orgânico que brilha ainda mais exposto ao calor do “fogo que só dentro da terra [da adversidade] há”.

1.4 MODULAÇÃO I – O INTÉRPRETE, ESSE SEMIDEUS

Afirmar que Jamelão era o dono da “voz que virou símbolo do carnaval” é, a um só tempo, redutor e fundamental. Redutor porque obscurece o *crooner*; fundamental porque realça o intérprete de sambas-enredo. Assumindo como hipótese o senso comum³⁵ (a impressão hegemônica, senão unânime, de que Jamelão tenha mesmo sido o maior expoente entre os cantores do gênero), pode-se supor, por consequência, que sua voz tenha tido, além de estatuto equivalente, valor paramétrico. Resta, então, saber: quem é esse cantor particular chamado “intérprete de sambas-enredo”, ou, numa expressão demonizada por Jamelão, o “puxador de samba”? Mais: foi realmente a voz quem fundou esse lugar social?

O intérprete do samba-enredo, no ambiente sociocultural em que vive, é uma espécie de semideus; sua semidivindade se materializa em sua voz. Seguindo a tradição grega, diríamos que ele é herdeiro da

³⁵ Matéria do site especializado www.sambariocarnaval.com endossa essa impressão. “Saudade dessa voz que se calou”. Disponível em <http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=rixxa24>. Acesso em 28 out. 2014.

linhagem de Apolo, e que o encantamento e a “lei” criados por sua voz se sustentam na *parresía*.

Assim como o “Íon” de Éfeso – o exímio declamador dos versos de Homero de que Platão fala –, ou o “Íon” do drama de Eurípedes, ou o músico “Orpheu”, de tantas versões que é quase impossível apontar a primeira (cf. BRUNEL, 1997). Entretanto, diferentemente dos seus ancestrais gregos, cabe ao cantor de samba-enredo algo mais que apenas declamar/cantar uma multidão de foliões, e levá-los a se sentirem mais do que só convidados a cantar com ele: eles precisam ser impelidos a acompanhá-lo com fibra, e afinados. Não adianta que o cantor seja apenas bom; ele tem que catalisar e potencializar o esforço de cada integrante da escola em torno da letra do samba-enredo que ela defende. Todos precisam ser atores de uma mesma performance.

Pode-se antever que essa não é uma missão fácil. Mas também não é impossível. Em certa medida, ela é simplificada por alguns aspectos subliminares que determinam seu sucesso, além de fermentarem o caldo artístico-cultural de que o espetáculo das escolas é resultado. Um desses aspectos é o fato de a cena do desfile das escolas evocar o legado de uma forte tradição oral, como já afirmamos nestas páginas.

Não é necessário fazer uma revisão pormenorizada das origens do samba e das escolas: sua gênese urbana e popular não é nenhum segredo. Reunidos em fundos de quintal, becos e botecos, aqueles que entrariam para a História como os primeiros sambistas não tinham por prática se valer da escrita, em primeira mão, para compor seus sambas. Essas composições surgiam na maioria das vezes de improviso, em meio a conversas, almoços, cultos religiosos de matriz africana etc, em ambientes, enfim, onde a oralidade prevalecia³⁶. Só depois eram registrados no papel.

Esse caráter predominantemente oral se fez presente também na dinâmica dos primeiros desfiles carnavalescos, ao ponto mesmo de os sambas cantados nos desfiles terem apenas uma parte fixa, pré-estabelecida. Era uma espécie de refrão, entoado em coro pelas “pastoras”, as mulheres da escola. A outra parte da música era composta sempre de improviso, cantada em solo por dois cantores, cada um a seu turno. Esses elementos ficavam colocados um à frente e outro atrás da agremiação (na época, umas 40 ou 50 pessoas), e tinham que ter *voz potente*, pois não havia sistema de amplificação (cf. ARAÚJO, 2003;

³⁶ Para maiores informações sobre a gênese do samba e das escolas de samba, ver Mussa & Simas (2010); Aquino & Dias (2010); Brasil (2007); Araújo (2003).

Brasil, 2007).

São esses cantores os ancestrais dos atuais “puxadores de samba”. Agora eles não são mais improvisadores; o samba de enredo é composto, na íntegra, meses antes do carnaval. A rigor, depois que a Mangueira amplificou a voz de Jamelão, em 1952, a apresentação vocal do samba das escolas evoluiu para o formato atual, em que há um intérprete oficial, e de 4 a 6 auxiliares (cf. ARAÚJO, 2003). Além disso, a participação contínua de todos os desfilantes agora é um ideal regulamentar.

Walter Ong (1998) aponta algumas características das culturas orais que também se podem ver nos desfiles das escolas. Nessas culturas é bastante frequente a recorrência a fórmulas prontas, lugares-comuns e clichês. Tais padrões – formais e temáticos – que Ong chama de “memoráveis”, possibilitam a retenção e a difusão de pensamentos mais complexos. Também é uma constante nesses ambientes socioculturais o recurso ao ritmo e à repetição na expressão das ideias.

Ora, atualmente, não há improviso na execução do samba-enredo, mas, além de agora a maioria das composições contarem com dois refrãos, elas todas são cantadas continuamente por mais de uma hora durante o desfile. E falam dos temas mais diversos, da vida de personagens históricos a biomedicina, passando por guerras, revoluções, artes etc. Está aí uma prova de que a repetição aludida por Ong é um componente essencial na tessitura do samba-enredo, pois é uma constante em todas as fases da evolução da manifestação cultural de que essa obra é produto.

A repetição é componente essencial do samba-enredo, mas não é a única marca indiscutível da matriz oral que atribuímos ao gênero. No samba há, também, é óbvio, o ritmo, elemento intrínseco à música. Está aí, ainda, mais um fator interessante: nos primórdios, o intérprete cantava o refrão do samba em coro com a comunidade e depois compunha instantaneamente a outra parte da música em solo, sempre a partir da mesma pulsação rítmica percussional; hoje em dia ele canta à exaustão a mesma letra de samba, mas as variações rítmicas (as “paradinhas” da bateria, por exemplo) que o acompanham são cada vez mais frequentes. Isso aumenta a importância de uma interpretação viva, firme e segura, executada por uma “voz guia”, que todos devem ser levados a acompanhar, como encantados.

E o poder de “encantamento” é um traço que potencializa ainda mais a ligação entre o intérprete contemporâneo e seus antepassados míticos. Afinal, na tradição grega há um personagem cuja música (tanto a vocal quanto a instrumental, com sua lira) tem poder “encantatório”: Orpheu. O semideus, filho de Apolo e Calíope, fazia as águas dos rios

pararem, amolecia os rochedos, e acalmava as feras com o som das melodias divinais que criava (cf. BRUNEL, 1997³⁷). Foi o dom que herdou de seu pai.

Em relação ao Íon do drama de Eurípedes, filho de Apolo com a mortal Creusa, de Atenas, Foucault (2010b, p. 73) evoca outro tipo de “encantamento”. Para o francês, essa narrativa está na base da tentativa política de legitimação da ascendência etnográfica dos atenienses sobre os iônios (ou jônios). É, ainda segundo o filósofo-historiador, um drama em cujo centro está a questão da busca da verdade, do estabelecimento da *parresía*, o direito à palavra, a ser franco (id)³⁸.

Entretanto, um aspecto que Foucault ressalta no drama é especialmente importante para o trabalho aqui desenvolvido: o fato de Apolo, por ter seduzido a mortal e não ter assumido a paternidade de seu filho, estar proibido de se pronunciar sobre aquela relação espúria. É por Hermes, o mensageiro dos deuses, que se toma conhecimento dos acontecimentos e da intervenção do deus Sol. Mesmo no oráculo, Apolo não fala diretamente sobre o assunto a Xuto – o marido de Creusa –, apenas orchestra o encontro que promoverá o retorno de Íon à casa de sua mãe.

Esse aspecto nos interessa particularmente porque é um indício da impossibilidade de um deus tomar a palavra (logo, projetar sua voz) no momento inadequado. Sua autoridade não pode ser ameaçada pela mentira. Ele não pode ser flagrado em erro, não deve assumir sua fraqueza. Afinal, é um deus. O mesmo se dá em relação a seus filhos, Orpheu e Íon. Suas vozes também têm momento e local certos para se mostrarem.

O primeiro, semideus virtuoso, na versão mais difundida do mito, é morto por bacantes enciumadas: após a morte de sua amada Eurídice, Orpheu deseja dedicar apenas a ela os sons de sua lira e de seu canto, mas, para as bacantes, era inconcebível que música tão bela louvasse apenas o amor àquela mortal. O segundo, tendo tomado consciência de sua ascendência ateniense, assumindo sua *parresía*, foi quem vocalizou a palavra da justiça e da lei, executando a primeira reforma da constituição ateniense.

Fica claro, assim, que aos filhos de Apolo é dado como herança o dom da voz que encanta e legitima. Seja pela arte, seja pela lei, a voz

³⁷ Segundo o mesmo autor, em algumas versões do mito Orpheu aparece ligado também a Dionísio, de cujas proezas seria cantor.

³⁸ Falaremos mais detidamente sobre a *parresía* um pouco mais adiante, no próximo capítulo.

desses semideuses tem o poder de agregar, de aglutinar em torno de si aqueles a quem alcança.

Ora, já é possível, então, começar a reconhecer como a figura do intérprete de sambas-enredo é, em grande medida, uma projeção das imagens míticas dos dois “Íon” e de Orpheu. O cantor de samba é, por consequência, uma projeção do legado do próprio Apolo, o deus da luz, da música e da poesia.

Ora, ora: para Adriana Cavarero, Homero, o autor dos versos prediletos do rapsodo de Éfeso, é “a forma audível do inaudível, é a voz sonora da Musa muda” (CAVARERO, 2011, p. 118). Os homens não poderiam suportar o “relato absoluto” de todos os eventos da Guerra de Tróia, tal como a deusa pode fazê-lo; só ao poeta é dada a capacidade de sintetizar o que a visão e a audição privilegiadas da filha de Mnemósine lhe transferem a fim de instruir os homens. Por conseguinte, e concordando com Platão (para quem o mistério da excelência da declamação não está na técnica, mas na paixão e na entrega), pode-se dizer que Íon, o rapsodo, é “um intérprete do intérprete”; que ele é, por via indireta, outro porta-voz da Musa, e, como tal, também está imbuído de divindade. Ele é o *performer* que transmite aos homens, limitados por sua memória falha, os fatos ocorridos em Troia e narrados por Homero.

É esse papel de cantor de narrativas orais da tradição popular que liga definitivamente o intérprete de sambas-enredo ao rapsodo de Éfeso – e aos dois filhos humanos de Apolo, Íon e Orpheu. O puxador dá voz a versos que contam contos, fábulas, causos. Mas faz isso de maneira muito peculiar, a partir de matéria muito especial.

Porque como o nome diz, o samba-enredo é mais que um simples samba: é um enredo. Um texto que, embora não seja obrigatoriamente narrativo, traz em seu DNA as micronarrativas ocultas que ensinaram suas composição, seleção e veiculação na passarela, *in loco*. O puxador dá vida plena e instantânea àquela obra, e ela, por sua vez, dá materialidade sonora a uma parte significativa do resultado do trabalho de alguns milhares de pessoas. Ela é a expressão verbal das esperanças de sucesso de milhares de foliões que desfilam acompanhando a voz guia, na – suposta – interpretação “padrão” daquela composição musical.

Esse samba é uma espécie de trilha sonora especialmente composta para apresentar o enredo *defendido* pela agremiação. Ele surge nas quadras das escolas, após longas e acirradas disputas; torna-se o hino a ser entoado por elas no sambódromo, e, muito comumente, define o registro mnemônico do ano carnavalesco, unidade do “tempo ritual” que a festa de Momo engendra (CAVALCANTI, 2006). Em última instância, ele é a materialização lítero-musical (cf. OLIVEIRA, 2002) da história

recente do grupo social que a agremiação carnavalesca representa: a comunidade.

O intérprete é o porta-voz dessa história, dessa gente. Daí advém muito do respeito a ele devotado. Por isso é tão comum o envolvimento afetivo da comunidade com o samba e seu intérprete: os dois a representam, são seu discurso e sua voz. Também por isso não é acaso que o léxico evoque a metáfora da guerra: ela permeia toda a história da competição entre as agremiações, incluindo-se as divergências político-ideológicas que sempre servem de moldura para qualquer fenômeno social.

A noção de “disputa” é metaforizada³⁹ no dia a dia, como “luta”, ou “guerra”, e não apenas no que diz respeito ao samba. São comuns expressões como “guerra contra a balança” para se falar em dietas; jogos em geral viram “batalhas” – como a “dos Aflitos”, tão viva no imaginário futebolístico gaúcho –; e, sempre que alguém é acometido por doença grave, diz-se que a pessoa está “lutando pela vida”. Até na bíblia a expressão surge, pois, segundo São Paulo (2Tim: 4,7), é preciso “combater o bom combate”.

Assim, num ambiente de competição declarada como sempre foi o caso da apresentação das escolas de samba, é natural que a metáfora da guerra surja com frequência nas falas das pessoas e nas expressões cristalizadas daquele campo discursivo. E, se existe uma “guerra”, existem soldados anônimos e também grandes comandantes, grandes heróis. É destes o dever de incitar os homens à batalha e de manter-lhes o ânimo; a eles cumpre a tarefa de dar a ordem final de ataque. É desses grandes líderes que emana o “grito de guerra” que desperta a fúria combativa de seus exércitos. O puxador de samba é um desses grandes líderes.

Assim, hoje, além do antológico “Olha a Beija-flor aí, gente! Chora cavaco!” de Neguinho da Beija-Flor de Nilópolis, já são famosos o “Alô, Povão, agora é sério! Segura!”, de Nego; o “Olha a Imperatriz⁴⁰ chegando!”, de Dominginhos do Estácio; e, muito especialmente, o “Arrepiá, Salgueiro!”, de Quinho. Mesmo o “Minha Mangueira!”, de Jamelão – grito que teve vida curta, pois surgiu em 2002 e o último ano de atuação do intérprete foi 2006 –, foi mantido nas gravações oficiais do samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira nos anos subsequentes

³⁹ A noção de metáfora como processo cognitivo basal é um dos sustentáculos da Linguística Cognitiva. Especificamente sobre o tema, é possível ler *Metáforas da vida cotidiana* de George Lakoff & Mark Johnson (2002)

⁴⁰ O nome da escola pode mudar, conforme o caso, mas o grito é sempre o mesmo.

à morte de seu criador. São essas expressões que *arregimentam* uma multidão de foliões, tanto no asfalto quanto nas arquibancadas⁴¹, e que identificam os intérpretes no mundo do samba.

Quando o grito de guerra é emitido, momentos antes do início do desfile de cada agremiação, dá-se o grande paradoxo: o espaço carnavalizado (cf. BAKHTIN, 1997), marcado pela descontração e pela quebra das convenções, deve travestir toda organização e disciplina que hoje o espetáculo das grandes escolas de samba demanda. Em resumo, é preciso que a irreverência do ânimo dionisíaco mascare a sisudez do *show business*.

É precisamente nesse momento que a figura do intérprete do samba-enredo ganha vulto e se aproxima da imagem de Orpheu. Relativamente dispersos em meio à frouxidão das regras intrínseca ao próprio carnaval, a escola precisa canalizar toda a empolgação dos componentes em proveito de um canto ritmado e em uníssono. Quem os guia nessa empreitada é a voz “potente”, sempre presente à frente das escolas, a que Araújo (2003) faz referência: a do “puxador”.

Potente, mas, principalmente, vibrante. Virtuosa. Uma virtuosidade, que, segundo Valente (2003, p. 41), além de estar ligada à virilidade e à coragem, deve ser exibida, pois “o público que o aplaude [ao artista virtuoso] está interessado antes na demonstração de suas proezas técnicas, que na qualidade das obras que executa”.

Então, não é ir muito longe pensar que, ao par de apresentar a própria agremiação, o grito de guerra é uma maneira musical de o cantor expor aos integrantes da escola e ao público sua virtuosidade. Até porque esse grito sempre é emitido pelo intérprete em solo, não importa quantos cantores auxiliares ele tenha ao seu lado. É uma ação solitária, e, portanto, corajosa e viril como deve ser a atuação de um herói combatente, ou de um semideus:

A figura do *virtuose* também ganha ímpeto ao se alimentar de formas arcaicas do imaginário: quando manifesta semelhanças ao pensamento grego antigo, tempo em que se acreditava na existência de semideuses, rebentos da união entre

⁴¹ E no entorno da avenida também, pois há público fora do sambódromo, em arquibancadas montadas na Av. Presidente Vargas, e em cima de árvores ou viadutos das proximidades. Esse público não vê a escola na avenida, quando muito pode vê-la na concentração, mas ouve o canto que vem do sistema de som da Sapucaí, capaz de chegar onde a vista não alcança.

um mortal e um deus. Segundo as crenças de então, os semideuses teriam necessariamente posto à prova sua capacidade sobre-humana, em algum momento de sua vida. Também semideus, o *virtuoso* está acima do homem comum e, no ritual de sua *performance*, submete-se a provações. Sua *performance* é a realização de um feito heroico solitário – uma vez que não conta com interlocutores à sua altura. (...) Arrebatado, na sua manifestação apaixonada, avassaladora, leva seu público à vertigem. (VALENTE, 2003, p. 43)

Assim pode-se compreender mais claramente parte do poder agregador exercido pelo intérprete de samba-enredo sobre os componentes da escola e sobre o público, em especial no momento do grito de guerra. É esse gesto corajoso⁴² e solitário que mais afeta o imaginário das pessoas para elevar esse cantor à condição de ídolo, de modelo a ser seguido, e que mais nitidamente aproxima sua atuação da dos *virtuosi* do canto lírico, malgrado talvez possa parecer haver nisso algo contraditório.

O grito de guerra do puxador é precedido por um tipo de silêncio de expectativa, um átimo precioso no qual os integrantes da escola e o público aguardam o soar da voz de seu guia. Mas isso não faz dele um mero multiplicador. Seria um erro pensar assim. O fato de ter tido outros (bravos) guerreiros ao seu lado jamais fez com que Aquiles fosse visto como só mais um guerreiro; ele conduzia os demais. De maneira análoga, a despeito de incitar uma multidão ao canto, a performance do puxador de samba se dá, inalienavelmente, sob o signo da singularidade de sua própria voz. O timbre, a extensão, a tessitura, a dicção etc, todos esses traços vocais reunidos, mostram-se ao público, com todo vigor, a partir de uma única fonte: o intérprete oficial da escola, aquele cuja voz, por 80 minutos, será a referência a ser buscada por todos para acompanhar (gerar, na verdade) o canto da agremiação. Pode-se dizer, enfim, que, à nudez contemplativa da audiência do bel-canto dos *virtuosi* da música clássica, equivale, relativamente (pois se trata de contexto sociocultural bastante diferente), a euforia agitada do folião em desfile. Na origem dos dois comportamentos está a figura arquetípica do semideus (herdeiro de Apolo, da Musa, de Orpheu, de Homero, de Íon...).

Inspirados, então, pelo cantor oficial, todos os componentes da

⁴² A coragem é um dos imperativos da parresía, da qual não tardará falarmos mais detidamente.

agremiação começam a cantar o samba ainda na concentração, enquanto se dirigem para a avenida de desfiles. Ao entrarem na rua Marquês de Sapucaí⁴³, quando de fato inicia a apresentação, é necessário cantar todo o tempo, a plenos pulmões, no ritmo certo, e dançando com animação (em terminologia específica: “evoluindo”); toda a energia dos componentes deve estar aplicada nisso, que deve parecer um comportamento espontâneo, um fluxo naturalmente advindo da empolgação que o samba gera. O “puxador” deve provocar isso; é o que se espera de sua performance⁴⁴.

Esse fluxo se evidencia, em maior ou menor grau, a cada desfile, porque “a performance cantada é evanescente, experiencial, concreta, emergindo na criação momentânea dos participantes” (FINNEGAN, 2008). As diferenças entre esses graus residem no fato de, nesse cenário, a pré-disposição dos foliões para a euforia e carnavalização serem determinantes, mas não bastantes para o sucesso da performance. Novesfora, no que diz respeito à atuação do intérprete *per se*, é a voz quem esteia a bem-aventurança. A voz, a despeito mesmo do conteúdo cantado, como os “cacos” claramente demonstram.

A assunção da validade e da produtividade da concepção de voz adotada neste trabalho – explicitada na seção I.1 – permite compreender que, na realidade, o princípio ativo do processo de adesão deflagrado pelo “puxador” de samba é sua própria voz, única e inimitável. O componente lógico-semântico dos vocábulos do samba-enredo e dos gritos de guerra é, sob essa perspectiva, secundário. O que importa mesmo é a voz do “puxador”.

Alguns elementos endossam essa afirmação, embora talvez pareçam superficiais. Por exemplo, o fato de serem poucos os “puxadores” de samba que mantêm uma carreira regular de cantor, isto é, que gravam durante o ano canções de outros gêneros. Dentre esses

⁴³ Tomo aqui a passarela dos desfiles do Rio de Janeiro como modelo, mas decerto o grosso dessas reflexões vale para os espaços similares de São Paulo, Florianópolis, Porto Alegre etc...

⁴⁴ Para que tal sensação se produza com mais força, a disposição das arquibancadas, frisas e camarotes do sambódromo é bastante propícia. Aquelas estruturas tornaram a rua Marquês de Sapucaí um corredor, um tipo de arena linear, um anfiteatro horizontal concebido para que o espetáculo se dê em pleno movimento, fluindo harmonicamente entre dois pontos imaginários, fontes do poder mágico de ligar e desligar a realidade e o sonho. Esse arranjo certamente colabora para que os espectadores saiam do espetáculo com a sensação de que tudo aquilo “foi um rio que passou” em suas vidas, como tão bem metaforizou Paulinho da Viola.

profissionais atuantes no Rio de Janeiro, as exceções são Jamelão (falecido em 2008), Neguinho da Beija-flor e Dominguinhos do Estácio. Mas vale a ressalva de que, na verdade, o primeiro foi o único desses artistas a lançar álbuns regularmente. Tamanha exiguidade de exemplos é forte indício de que o sucesso desses cantores está intimamente ligado às suas performances à frente das agremiações carnavalescas, lugar e tempo nos quais sua virtuosidade se apresenta.

Outro argumento em favor dessa primazia da voz do intérprete sobre a palavra por eles/ por ela cantada é o fato de também não ser comum a atuação de cantores de outros gêneros musicais como “puxadores” de sambas-enredo. Clara Nunes desempenhou esse papel; Alcione e Emílio Santiago também. Sempre provisoriamente. Mas, em 1999, o “pagodeiro” Alexandre Pires não teve um microfone na avenida, mesmo depois de ter sido convidado pela Mangueira para a gravação oficial do samba-enredo da escola em homenagem ao centenário do samba⁴⁵.

Nesta mesma direção, portanto, os “cacos”, bastante comuns na performance dos intérpretes de samba-enredo, depõem de maneira contundente em favor da relevância do valor semiótico, intrínseco e pré-linguístico da voz: eles são sequências fônicas sem nenhum conteúdo lógico-semântico, são vocalizações que apenas acompanham a letra e a melodia cantadas, sem guardar relação morfofonêmica com elas. Paul Zumthor fala nas “vocalizes”, e no seu poder libertador:

Desde seu jorrar inicial a poesia aspira, como a um propósito ideal, a se depurar das limitações semânticas, a sair da linguagem, ao alcance de uma plenitude, onde tudo que não seja simples presença será abolido. A escrita reprime ou esconde essa aspiração. A poesia oral, ao contrário, acolhe seus fantasmas e tenta lhes dar forma; daí os *procedimentos universais de ruptura do discurso*: frases absurdas, repetições acumuladas até o esgotamento do sentido, *sequências fônicas não*

⁴⁵ A imprensa divulgou, na época, a informação de que – supostamente – a participação de Alexandre Pires fora vetada por Jamelão, sob a alegação de que aquilo “não era brincadeira, não; era coisa de profissionais”. No mesmo ano, contudo, o cantor Bello, que também participara da gravação oficial do samba do GRES Beija-flor de Nilópolis, “puxou” o samba da escola durante o desfile ao lado de Neguinho da Beija-flor, conforme atestam as imagens disponíveis em <http://www.youtube.com/watch?v=S1dxf4BGN4>. Acesso em 28 out. 2014.

lexicais, puros vocalizes. A motivação cultural varia, o efeito permanece (2011, pp. 179-180). [grifos meus]

No samba-enredo, essas vocalizes podem ser ouvidas em muitas performances do cantor Quinho, p.e., o carismático intérprete do Salgueiro. “Ê, tsi, tsi!” ou “Pimba, pimba!” são seus cacos mais famosos; mas há outros da lavra do intérprete, igualmente difíceis de representar graficamente: “Raaaaaaaii!”, ou “Rrêrrêrrê!”⁴⁶, p.e. Essas vocalizações lembram onomatopeias, mas nem sempre repetem nenhum outro som. O “Rrêrrêrrê!” sugere uma risada, mas e o “Pimba, pimba!”? E que relação essas mesmas expressões mantém com o conteúdo textual de letras de sambas-enredo diferentes?

Antes de responder a essa pergunta, é imprescindível dizer que esses cacos não são marcas de um estilo individual de Quinho, quer dizer, não é só ele quem faz isso. Nêgo, outro intérprete famoso no Rio de Janeiro, com passagens por Viradouro, Grande Rio e pelo próprio Salgueiro (e irmão de Negoinho da Beija-flor), tem os seus “Tchurugudu!” e “Pim-pirim-pirim!”⁴⁷. Dominguinhas do Estácio já cantou seu “Hip! Hip!”⁴⁸ em favor da Estácio de Sá, da Viradouro, e da Imperatriz Leopoldinense. Enfim, imensa maioria dos “puxadores” hoje pontua determinadas passagens do samba-enredo com essas vocalizações, e seria exaustivo buscar inventariar todas elas.

A recorrência dessas expressões faz-nos cogitar que a resposta para a questão há pouco apresentada, sobre qual seria a relação entre elas e as letras dos sambas, seja: nenhuma. Quer dizer: não há relação lógica entre as duas. Essas vocalizações são apenas mais um recurso utilizado pelo puxador no afã de incentivar os componentes a cantar, de mantê-los no ritmo, de marcar oralmente a cadência ditada pela bateria. São, também, dada sua natureza acústica, mais uma manifestação da extensão vocal do intérprete, pois elas geralmente exigem notas muito agudas.

Esses sons onomatopeicos emitidos ao longo do samba, por

⁴⁶ É possível ter uma amostra de todas essas vocalizações no vídeo cujo link vem a seguir. Nele, gravado durante um ensaio técnico do Salgueiro na Marquês de Sapucaí, vê-se, em detalhe, o trabalho dos intérpretes da escola no momento do esquentar. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fmgTLtZcito>. Acesso em 28 out. 2014.

⁴⁷ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=6LU0TWULip4&feature=related>. Acesso em 28 out. 2014.

⁴⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=u-7sy9gCGjw>. Acesso em 27 out. 2014.

lembrarem gargalhadas, gritos ou interjeições, combinam com o ambiente carnavalizado, e logo caem no gosto dos integrantes da escola e do público, levando-os a cantar também. Daí advêm pelo menos duas consequências bastante interessantes para o espetáculo: em primeiro lugar, a empolgação que toma conta do público acaba influenciando também o próprio intérprete. Como diz Valente (1999: 120), “[...] é justamente a participação ativa do ouvinte um dos determinantes fundamentais da *performance* do executante”. Esse movimento cria um ciclo virtuoso de mútua afetação que tende a hipertrofiar a euforia de todos presentes no sambódromo.

A segunda consequência é que, como são esvaziadas de conteúdo lógico-semântico, tais vocalizes se ligam muito proximamente a dois conceitos apresentados e defendidos por Cavarero (2011): o de desvocalização do logos e o de *chora semiótico* (ambos já referidos na seção I.1 deste trabalho).

Os cacos fazem o caminho inverso ao da desvocalização do logos. Eles restituem à *phoné* um valor discursivo que, segundo a estudiosa italiana, a tradição filosófica tentou apagar; ademais, traduzem ritmo, alegria e empolgação. Eles produzem a sensação de que não é sequer necessário falar Língua Portuguesa para produzir aqueles sons, para fazê-los soar, e essa é, muitas vezes, a oportunidade para os estrangeiros que estão desfilando na escola se sentirem parte do coral. E a palavra “coral” claramente evoca parte do sentido do termo *chora semiótico*: o “fazer parte de algo maior”. Portanto, não é difícil supor que, se essas vocalizações derrubam a barreira linguística e dão ensejo à participação até de estrangeiros não falantes da Língua Portuguesa no canto, elas também remetam, subliminarmente, os falantes nativos do Português à fase pré-verbal referida por Cavarero.

Liberto do jugo paterno-gramatical⁴⁹, religado ao útero materno que é a escola, o folião – seja componente ou espectador nas arquibancadas, frisas, camarotes, ou em qualquer lugar do mundo onde a TV ou a internet o permitam – se entrega e se integra ao canto e à dança, incorpora a múltipla função de sambista, dublê de intérprete e metonímia de escola de samba, e se abandona nos braços de Momo.

Essa breve reflexão acerca das condições performáticas em que a voz do intérprete de sambas-enredo surge como potência fundadora do próprio lugar social que a materializa deveria ser suficiente para a compreensão da importância da figura de Jamelão como precursor desses cantores e maior expoente entre eles. “Só que não”. Há aí uma

⁴⁹ Para Cavarero, a língua opera uma separação “da ordem do pai”.

particularidade aparentemente equívoca ou contraditória, mas que, a rigor, constitui-se pura asserção monolítica: Jamelão, que cantou à frente da Mangueira por 56 anos, passou mais 50 desses sem utilizar ou sequer cunhar um grito de guerra. O “Minha Mangueira!”, como já dissemos, é uma invenção de 2002. Além disso, ele se negava terminantemente a usar cacos: “Se for pra dar gritinho eu desfilo em dez escolas. Mas pra cantar [enfático] tem que ser só na Verde-e-rosa!”⁵⁰.

Sem um grito de guerra e sem os cacos, elementos tão importantes para o sucesso da performance vocal dos intérpretes de sambas-enredo, em quê, então, se sustentava o canto de José Bispo nos desfiles da Mangueira? Qual é a origem mais arcaica do reconhecimento da excelência de Jamelão, o elemento mais medular de seu sucesso? Não há dúvida: esse elemento absoluto é a voz.

A voz singular de José Bispo era o elemento material, físico e sensível que modulava o jogo em que as performances fundaram, veriditaram e legitimaram, por extensão, um lugar social: o do intérprete de samba-enredo (“Puxador, não! Puxador é de corda, de saco, de fumo... eu sou cantor!”). Gritos de guerra, exibições individuais de extensão e potência vocais, cacos... todas essas estratégias amplamente utilizadas pelos pares e sucessores de Jamelão são elementos que se somaram e colaboraram para alargar e consolidar um espaço originalmente criado e ordenado apenas pelo poder de uma voz.

Não qualquer voz, mas uma voz investida de legitimidade, de “verdade”. Numa só palavra: de *parresía* (cf. FOUCAULT, 2010; 2011a; 2011b). O “grão da voz” de Jamelão era também a semente da *parresía* (vocal) que garantiu ao cantor a credibilidade e o reconhecimento implícitos na expressão eventual “voz que virou símbolo do carnaval”, e sintetizados no epíteto “a voz do samba”.

Mas isso já é assunto para o próximo capítulo.

⁵⁰ Jamelão disse isso em entrevista veiculada pela emissora de TV SBT no ano de 2001, aos 88 anos de idade. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=nJ7erBNZz_A. Acesso em 28 out. 2014.

CAPÍTULO II – BAOBÁ

“Pergunte ao Criador
 Quem pintou essa aquarela:
 Livre do açoite da senzala,
 Preso na miséria da favela”
 (Alvinho, Jurandir & Hélio Turco – Mangueira,
 1988, “Cem anos de liberdade: realidade ou
 ilusão”)

“E ri-se a orquestra irônica, estridente. . .
 E da ronda fantástica a serpente
 Faz doudas espirais...
 Qual um sonho dantesco as sombras voam!...
 Gritos, ais, maldições, preces ressoam!
 E ri-se Satanás!...”
 (Castro Alves, “Navio Negroiro)

“Esse homem sempre vai ficar de sombra:
 nenhuma memória será bastante para lhe salvar do
 escuro. Em verdade, seu astro não era o Sol. Nem
 seu país não era a vida. Talvez, por razão disso,
 ele habitasse com cautela de um estranho.”
 (Mia Couto, “O embondeiro que sonhava
 pássaros”)

2.1 “A VOZ DA NEGRITUDE”, OU “AQUELA ÁRVORE É CAPAZ DE GRANDES TRISTEZAS”

Jamelão era negro. Na pele e no apelido; no pelo e a “contrapelo” – lembrando Walter Benjamin (1987). Estranhamente não é truísmo dizer: era de um corpo negro que saía “a voz do samba”. Não é truísmo porque, se Derrida (2001) viu na reclusa ausência circuncidada de Freud a ligação de todo o judaísmo com a talvez mais antiga promessa de redenção divina, então a superexposta presença melanínica de Jamelão – e, aqui, sua voz negra, sobretudo – é também um vínculo entre todos os negros e o sofrimento e a miséria da escravidão e do racismo. Mesmo se não racionalizado, esse vínculo visível amplificava o laço audível entre uma dor, vocalizada no genocanto, e a outra, histórica e coletivamente sentida.

Talvez ambas uma só e mesma dor, feita da mesma matéria que torna o embondeiro “capaz de grandes tristezas”, como diz Mia Couto

(2013)⁵¹. Típico da África (mas também encontrado na Índia e na Oceania), símbolo nacional da África do Sul⁵², de Senegal e de Madagascar, diz a tradição que o embondeiro, mais conhecido como “baobá”, foi plantado de cabeça para baixo pelos deuses, e seus galhos, geralmente secos, são na verdade raízes sempre voltadas para o firmamento. Ainda no plano simbólico, para muitas culturas tradicionais africanas ele é um pilar, uma conexão entre a obscuridade dos espaços subterrâneos e a luminosidade dos aéreos da Criação; é a árvore que possibilita o trânsito, a comunicação e a passagem dos Orixás entre o *Orum* (o “céu”, o mundo dos deuses) e o *Aiyê* (a “terra”, o mundo dos homens); é, enfim, a “árvore-mundo” da tradição *yorubá*, fonte e guardiã da vida (cf. Mircea Eliade, apud GELEDÉS, 2011).

Num plano, digamos, prático (ou pragmático, concreto, tangível, “real”, em oposição ao simbólico, de que falávamos), o baobá se integra à vida cotidiana das comunidades à sua volta: natural de regiões secas, a árvore muitas vezes é transformada em reservatório de água, porque a madeira macia no interior de seu tronco enorme pode ser facilmente removida e, dessa forma, o caule passa a acumular milhares de litros de água da rara chuva; seu fruto, conhecido como “pão de macaco”, é matéria-prima para a produção de pães e sucos, alimentando muitas pessoas em lugares onde a fome é uma realidade. Não é difícil entender porque em algumas regiões o embondeiro é chamado de “árvore da vida” (BACHER, 2014) e porque muitas vezes é identificado como um “símbolo da resistência negra” (FAUSTINO, 2014).

E “resistência” é uma ideia muito interessante para este trabalho. Afinal, “resistir” é estar, é ser, é existir “apesar de”. E o baobá é um exemplo dessa possibilidade de existir apesar da aridez do clima, apesar da ação invasiva e – às vezes – violenta do homem; o baobá é uma metáfora para a coragem de continuar existindo apesar dos anos, das adversidades, da tristeza e da solidão em meio à vegetação rasteira (ou, no mínimo, bem menos imponente). Solidão, aliás, apenas quase quebrada numa única noite do ano: quando ele, o baobá, floresce, e logo depois cobre o chão com suas flores de perfume roxo-carniça.

Tristeza, Freud, judaísmo, Mia Couto, baobá, Derrida, carniça,

⁵¹ Disponível em <http://bydebby.blogspot.com.br/2009/03/o-embondeiro-que-senhava-passaros.html>, acesso em 27/10/2014.

⁵² A “Medalha da Ordem do Baobá” é uma condecoração oferecida pelo governo da África do Sul cidadãos sul-africanos por serviços “relevantes” prestados ao país. Disponível em <http://www.thepresidency.gov.za/pebble.asp?relid=7527>, acesso em 28/10/2014.

Jamelão... Esse *brainstorming* pode até parecer aleatório, mas não é. Tampouco o elo que une essas ideias é ainda aquele que a princípio a mim mesmo se me mostrou interessante, sedução retórica da estrutura paralelística: a “negritude” (onde quer que se a veja, leia, ouça ou sinta) remete à África; o jequitibá (brasileiro, como o samba), e o baobá (africano, negro); o samba-enredo, que invoca a alegria do carnaval, e o samba-canção, que evoca a tristeza da escravidão. A princípio, paralelismo construído, argumentação viável: jequitibá, Jamelão, baobá.

Mas não é só isso. A ligação que induz a essa associação de ideias vai bem mais fundo. É o jogo (subjacente, mas sempre operante) entre poder e saber, o jogo da veridicção, o “falar francamente”, é a “coragem da verdade”, a *parresía*. É ela, a *parresía* na voz de Jamelão, que o liga visceral e miticamente à negritude, e, por conseguinte, ao baobá e à África. Porque, assim como o baobá resiste às condições climáticas mais adversas, e dessa forma possibilita a resistência de comunidades inteiras à sua volta, assim mesmo a voz de Jamelão teve a coragem de ser e de se fazer ouvir, por anos a fio, em meio a um ambiente sociocultural, histórico e discursivo não raro absolutamente inóspito; e essa coragem também criou possibilidades de existência para muitas pessoas.

É desse encadeamento de ideias que passo a falar: tomo as existências real e simbólica, milenar e majestosa do baobá como metáfora para a concreta resistência biológica, e a esta associo imagetivamente a in-concreta (mas não abstrata) *parresía*, o ser verdadeiramente, a verdade encenada e espelhada na coragem de se afirmar, de estar, de ser e de existir apesar de. É essa coragem que aponto como traço *parresiástico* nas performances vocais de Jamelão, exemplos sonoros da perfeita coincidência, numa mesma pessoa (um único ser, na verdade, a voz de José Bispo), entre discurso e prática – exatamente aquilo que, segundo Foucault (2010a; 2010b; 2011), define a *parresía*.

Antes, contudo, de passar à discussão dessas relações, é necessário explicitar mais um ponto: a resistência do baobá é verificável no campo da botânica, ou da biologia; a *parresía*, por sua vez, se manifesta no campo da ética e, por extensão, da política (*lato sensu*). Mais especificamente, no caso estudado, em se tratando de um artista, não se podem desprezar ainda as implicações estéticas envolvidas nesse processo. Como ética, estética e política não se confundem, tampouco se apartam, a fim de advogar a *parresía* de Jamelão, adoto o seguinte procedimento: procedo a um cotejamento entre alguns enunciados proferidos a respeito de José Bispo (eventualmente um ou outro dele próprio, acerca de si mesmo, ou de outras pessoas ou situações) e aquilo que se pode mensurar tomando como ponto de partida as próprias emissões vocais do artista, sempre

segundo aquelas categorias e características apresentadas no primeiro capítulo (tessitura, extensão, timbre e dicção). Creio que, dessa maneira, não negligencio aquilo que, repito, é a principal marca do discurso verdadeiro: a total coincidência entre o pensamento e a ação, a fala e o gesto, o discurso e o ato.

2.2 A VOZ (DE JAMELÃO) E A NEGRITUDE

Começamos pela retomada do ponto inicial deste capítulo, afirmar não ser truísmo dizer que era do corpo negro de Jamelão que emanava a voz “da negritude”. Retomo esse ponto a fim de compreender algumas das condições socioculturais, históricas, políticas e estéticas para o surgimento dessa particular associação, em termos tão taxativos, entre a especificidade de uma voz (a singularidade ontológica da voz de um cantor) e algo tão abrangente quanto o conceito de “negritude”. Na próxima seção, compreendidas tais condições, passo à discussão acerca dos componentes propriamente “aletúrgicos” – “aleturgia” é a “produção da verdade” (FOUCAULT, 2011, p.4) – que engendraram tal associação.

Para falar, então, da relação entre a voz (de Jamelão) e a “negritude”, chamo a atenção para a complexidade desse conceito. Como diz Kabengele Munanga (2009, p. 20),

[...] a *negritude*, embora tenha sua origem na cor da pele negra, não é essencialmente de ordem biológica. De outro modo, a identidade negra não nasce do simples fato de tomar consciência da diferença de pigmentação entre brancos e negros, ou negros e amarelos. A *negritude* e/ou a identidade negra se referem à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental “branco” reuniu sob o nome de negros. A negritude não se refere somente à cultura dos povos portadores da pele negra que de fato são todos culturalmente diferentes. Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é, como parece indicar o termo Negritude, a cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas. Lembremos que, nos primórdios da colonização, a África negra foi considerada como um deserto

cultural, e seus habitantes como o elo entre o Homem o macaco. [grifos do autor]

Diante desse (re)enquadre epistemológico, a afirmação de Beth Carvalho quando da morte de Jamelão (“Perdemos *a voz da negritude*”, afirmação já referenciada nestas páginas), ganha um estatuto bastante diferenciado, e é com ele que desejo dialogar. Afinal, “ser negro é ser excluído” (MUNANGA, 2009, p. 16), e a exclusão é um estigma que marca tanto a negros quanto a não negros.

Entretanto, esse colocar em segundo plano, aqui e agora – circunstancialmente, portanto – a cor da pele das pessoas (aspecto concreto e visualmente apreensível), nada tem de sofisticado, em nada enfraquece meu argumento, nem arranha o vínculo intrínseco advogado entre a voz que emana do corpo negro Jamelão, a – por assim dizer – “negritude literal, de pele preta”, e essa certa-outra-mesma negritude – colorida, em essência, pela privação de direitos. Porque

[...] se cientificamente a realidade da raça é contestada, política e ideologicamente esse conceito é muito significativo, pois funciona como uma categoria de dominação e exclusão nas sociedades multirraciais contemporâneas observáveis. [...] sem minimizar os outros fatores, persistimos em afirmar que a identidade negra mais abrangente seria a identidade política de um segmento importante da população brasileira excluída de sua participação política e econômica e do pleno exercício da cidadania (id, pp. 15-16).

Defendo que um dos pontos sensíveis (quero dizer, ponto sutil e perceptível com os sentidos) que acionam a identificação da voz de Jamelão com uma negritude multicolor (cuja insígnia unificadora é a privação) é precisamente esse componente político e ideológico, referido por Munanga, que enreda negros e não negros num mesmo círculo vicioso de dominação e exclusão, mas que, ainda assim, de maneira perversa, possibilita uma gradação cromática intracategorial em que, quanto mais escura a pele, maior a desvalia⁵³.

⁵³ A celeuma política e ideológica em torno do fenômeno dos “rolezinhos”, que surgiram na virada 2013/ 2014, dá claros exemplos desse perverso círculo vicioso. Algumas reflexões sobre o tema em SODRÉ, Muniz. “Socio-lógica do rolezinho”. In: <http://sender.observatoriodaimprensa.com.br> (disponível em

Dessa forma, considerando “negritude” uma categoria que reúne negros e não negros num mesmo quadro sociopolítico, econômico e cultural de dominação e exclusão, e, dentro desse quadro, tendo em mente que, no Brasil, quanto mais escura é a pele do indivíduo, maior sua vulnerabilidade socioeconômica – afirmação endossada por índices oficiais de acesso à educação, saúde, emprego, renda etc (cf. IBGE, 2010, p. 227)⁵⁴ – resta a conclusão necessária: i) emersa de um ambiente social, histórico e político antagônico; e ii) subversiva em uma ordem discursiva de absoluta interdição, uma voz singular, saída de um corpo cujo fenótipo correspondia à “nata da nata” dos dominados e excluídos, naturalmente passaria a ser um ícone, um ponto de aglutinação, um símbolo de resistência. A exemplo do baobá.

É possível desenvolver bastante mais essa ideia, mas não pretendo refazer um apanhado pormenorizado da importância da música vocal para a resistência sociocultural negra na diáspora – Paul Gilroy (2012) já o fez, brilhantemente. Creio que, por ora, basta referir os *Negro Spirituals* norte-americanos do séc. XVIII – as canções de trabalho, cantadas à capela, na lida no “*plantation*” ou nos encontros e rituais religiosos feitos às escondidas, tanto nas áreas rurais quanto nas urbanas nos EUA – e o quanto sua descendência musical é vigorosa e produtiva até os nossos dias: o *gospel*, o *soul*, o *blues*, o *jazz*, o *rythm and blues* (R&B) e mesmo o *rock’n’roll* são prova disso. O inventário de cantores, cantoras e musicistas negros que se notabilizaram nesses gêneros é enorme e também desnecessário declinar.

Dialética e arqueologicamente, relaciono a essa breve referência estrangeira o estatuto de acontecimento discursivo da voz Jamelão em meio à interdição imposta ostensivamente ao elemento negro, no Brasil, até meados do século passado – como vimos no capítulo anterior. José Bispo era um homem negro, e isso lhe impunha uma série de restrições e de impedimentos aqui, tal qual ainda acontecia, na mesma época (nos anos 30 e 40), com muitos cantores negros nos EUA. Isso a despeito de,

<http://sender.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed784_socio_logica_do_rolezinho>, acesso em 28/10/2014), e “Rolezinhos e discriminação”. (Editorial) In: www.cruzeirodosul.inf.br (disponível em <<http://www.cruzeirodosul.inf.br/materia/526263/rolezinhos-e-discriminacao>> (acesso em 28 out. 2014).

⁵⁴ “Síntese dos indicadores sociais – análise das condições de vida da população brasileira”, disponível em <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/indicadoresminimos/sinteseindicsoais2010/SIS_2010.pdf>, acesso em 28 out. 2014.

por lá, a *black music* já não ser mais exatamente uma novidade – aqui, o samba ainda seria bastante perseguido, pelo menos até a apropriação político-ideológica varguista (SIQUEIRA, 2012). Essas tristes “coincidências” também são componentes relevantes no quadro geral que nos levará à compreensão da associação entre a voz de Jamelão e a “negritude” – assumida na plenitude da concepção de Munanga (2009), à qual me filio, sem ressalvas.

Antes, porém, de tentar delimitar o outro ponto sensível que aciona a identificação da voz de Jamelão com a negritude – o primeiro é o componente político e ideológico de exclusão de que acabamos de falar –, é preciso não desprezar que, diferentemente do que se pode pensar num primeiro momento, vozes negras nem sempre são produzidas por corpos igualmente negros. Essa constatação só é de fato possível no plano estético.

Tornando, num rápido salto, a um ambiente cultural estrangeiro, o exemplo mais comentado disso talvez seja Elvis Presley⁵⁵ (em que pesem as muitas distorções advindas da complicada questão racial nos EUA). Mas, pensando na voz à revelia de todo pré-julgamento racista de valor (melhor/pior, certo/errado, bonito/feio etc), talvez não soe forçoso afirmar parecerem negras as vozes de Amy Winehouse⁵⁶, ou Diana Krall⁵⁷... Ou, para repatriar os exemplos, Clara Nunes⁵⁸, Nana Caymmi⁵⁹, Ângela Ro-rô⁶⁰...

Ora, se nem sempre vozes negras emanam de corpos negros, o que as caracteriza, enfim?

A dificuldade em responder a essa pergunta foi um dos pontos centrais (e, ao mesmo tempo, um complicador) para um estudo sobre as *Boswell sisters*, um trio de irmãs cantoras norte-americanas cuja

[...] qualidade do canto mais frequentemente

⁵⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xd1pXw1DmsA>. Acesso em 28 out. 2014.

⁵⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ubl--2ATHc4>. Acesso em 28 out. 2014.

⁵⁷ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=S4hPii_RVHE. Acesso em 28 out. 2014.

⁵⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dcVKb2ht6BE>. Acesso em 28 out. 2014.

⁵⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gLIJ0bFGChc>. Acesso em 28 out. 2014.

⁶⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MzgilwVNBio>. Acesso em 28 out. 2014.

reconhecida, tanto para a crítica contemporânea quanto para a retrospectiva, é que elas foram as primeiras cantoras brancas a convincentemente soarem negras. Entretanto, essas referências raramente são acompanhadas de qualquer interrogação sobre o que essa qualificação de fato significa para o autor, ou mesmo o que significava para as irmãs, não só em termos puramente técnicos ou musicais, mas também como uma formação e expressão das atitudes culturais e das ideologias que moldavam os julgamentos de sua audiência⁶¹. (STRAS, 2007, p. 208)

O estudo citado tenta contornar a “raridade” de definições a respeito do que seria uma tal “voz negra”. A reflexão é longa, e não se furta à – mas também não se detém na – discussão sociopolítica sobre a racialização imanente a esse tipo de qualificação. Em cotejo com o trabalho que aqui desenvolvo, o ponto de maior interesse são as tentativas de caracterização da voz negra.

Stras (2007, p. 211) apresenta algumas hipóteses: o traço distintivo procurado pode residir no “sotaque sulista [do Sul dos EUA, entenda-se] fazendo o som ‘correto’ e puro das vogais mais maleável”; ou num registro vocal mais baixo e aproximado da fala feminina como uma espécie de “tessitura geral”; “num fraseado vocal tomado de empréstimo ao som dos instrumentos”. No entanto, a autora duvida da precisão desses traços, por todos estarem excessivamente próximos de uma visão estereotipada dos dialetos ou dos maneirismos herdados do canto dos menestrelis⁶² (ainda que esta última seja de fato uma herança real e

⁶¹ No original: “[...] the most frequently acknowledged quality of the Boswells' singing, in both contemporary and retrospective criticism, is that they were the first white singers convincingly to sound black. However, these references are rarely accompanied by any interrogation of what that qualification actually means for the writer, or indeed what it meant for the sisters, not only in purely technical or musical terms, but also as a formation and expression of the cultural attitudes and ideologies that shape their audience's judgements.” [tradução minha]

⁶² No original: “[...] a southern accent making ‘correct’ and pure vowel sounds more malleable; using the lower speaking register of the female voice as the general tessitura; an expressive flexibility of tone enhanced by the closeness of the speaking with singing voice; and vocal phrasing borrowed from instrumental technique. To understand what made their ‘blackness’ something other than ‘blackvoice’, we must be clear how blackvoice, described by Gage Averill as ‘the stereotyped representations of black dialect, vocal mannerisms, and musical style

bastante forte, que a autora considera até o fim do texto). A conclusão, então, é que todos esses caracteres, embora presentes na voz negra, não a definem, pois não se verificam só nela.

O que parece, na visão de Stras, definir a recepção branca dos cantores e do canto de *blues* (e de sua voz negra, por consequência) é uma herança sentimental dos *spirituals*. A autora cita uma espécie de manual de “Instruções para ‘como tocar e cantar o blues como os artistas de palco e da fonografia (ou da indústria fonográfica...)’”:

Se alguém puder temporariamente fazer o papel do oprimido ou do deprimido, colocando em sua interpretação um espírito esperançoso de oração, o efeito será mais natural e bem sucedido... sem o gemido necessário, sem o sussurro ou a injúria, nenhum *blues* é cantado adequadamente⁶³. (STRAS, 2007, p. 215)

De minha parte, antes e diante de tamanha escassez de descrições abalizadas, concordo com Laurie Stras. Creio que, não obstante as naturais e individuais variações de timbre, extensão, tessitura etc, uma voz negra é sempre um som vocal particularmente marcado por uma ancoragem corpórea e por um certo tipo de banzo, uma tal melancolia (que decerto serviu de combustível para o *soul* e o *blues*, mais notadamente). É como se essa voz trouxesse consigo uma cicatriz, a cicatriz de uma amputação, marca visível da dor de uma ausência: a humanidade subtraída pela diáspora, pela escravidão.

Mas cicatriz é ferida fechada; quem a tem há algum tempo normalmente desfruta de uma estranha intimidade com ela, qual aquilo não fosse o que de fato é: o rastro de uma dor física, de uma violência. Ainda que em alguns casos a região cicatrizada nunca deixe de incomodar, na maioria das vezes uma cicatriz não impede seu dono de

that was the product of the minstrel stage’ was constituted for the Boswells’ audiences.” [tradução minha]

⁶³ Toda a passagem, no original: “The ideal of the sentimental, emotional Negro extended well into the twentieth century, becoming a defining element in white reception of blues singers and blues singing. Instructions in ‘How to play and sing the blues like the phonograph and Stage artists’ recommended: ‘If one can temporarily play the role of the oppressed or the depressed, injecting into his or her rendition a spirit of hopeful prayer, the effect will be more natural and successful... without the necessary moan, croon or slur, no blues number is properly sung’”. [tradução minha]

demonstrar bem-estar, ou mesmo alegria, à revelia daquela marca e da dor cuja memória ela sinaliza. Porque essa marca também é marco de um poder de regeneração, de busca por adaptação e convivência pacífica e prazerosa com tudo que seja lenitivo, com tudo que suscite a sublimação da memória da violência sofrida. Como diz Wisnik (2011, p. 35), “na música modal”, de que o samba é herdeiro, “[...] a violência sacrificial é a violência canalizada para a produção de uma ordem simbólica que a sublima [...]”. Só que tal poder de regeneração fraqueja, às vezes mais, às vezes menos, sempre que uma tristeza toca aquela ferida (adormecida, mas ferida), e é então que a mesma dor se mostra de todo.

Em resumo, penso que o mais nítido traço sonoro perceptível nas vozes negras (e que as tipifica, portanto) é sempre o mesmo: nelas, não importa o que cantem, o corpo sempre (se) faz ouvir, ainda se ao longe, (n)o ruído latejante de um sofrimento à espreita, pronto para o próximo ataque dilacerante.

A fim de dar maior audibilidade a esse traço na voz de Jamelão – e, mais que isso, com o objetivo de colocar esse traço no centro da discussão, e assim defender o valor de argumento da descrição de sua voz que faço neste capítulo – volto ao procedimento que utilizei no capítulo anterior: a comparação entre performances vocais. Para isso, tensiono o exercício de análise e o divido aqui em duas etapas.

Na primeira, recorro a clássicos. A canção é “*Nessun Dorma*”, uma das árias mais famosas da ópera “*Turandot*”, de Giacomo Puccini. As vozes são também famosas e reconhecidamente excelentes: a cantora lírica (soprano) Sarah Brightman e – “surpreendentemente”, como disse o cantor Sting na entrega do prêmio *Grammy* de 1998 (link a seguir) – Aretha Franklin, conhecida como “a rainha do *soul music*”. Ambas dispensam apresentações e comentários pretensamente críticos acerca de generalidades; detentoras de formações e trajetórias musicais bastante diferentes, também não são relevantes observações simplistas relativas aos pessoais respeito ou desrespeito à divisão de frases melódicas concebidas por Puccini. Atenho-me, então, ao som das duas vozes. Na segunda etapa do exercício de análise que objetiva flagrar, na voz de Jamelão, a rasura do corpo e do sofrimento na voz, volto minha escuta para performances do cantor, tanto em sambas-enredo quanto em sambas-canção. Como já afirmei, quero dar audibilidade a esse mesmo traço de melancolia e dor, sempre presente na voz de José Bispo, não importa o gênero.

Vamos, então, à primeira etapa da análise. Na performance de

Sarah Brightman⁶⁴, fica evidente o que Diniz (2003) chama de “cristal delicado do som”. A voz da cantora é límpida, cintilante, cortante, metálica, diáfana. Numa palavra: etérea. Ainda que, observando as imagens, seja possível ver nitidamente o movimento da tomada de ar, às cegas só a custo se ouve o som da respiração; é como se o corpo fosse apenas uma espécie de duto, um canal sintetizador de um som que estivesse à solta, irrealizado, fragmentado no espaço acima do público, em torno da orquestra, airando a cantora. Vibratos, melismas, notas agudas e graves se sucedem de maneira justa e belíssima. A voz é uma sempre mesma sílfide ascética: borboleteia, encanta... mas dispersa⁶⁵. Sem dúvida, não é uma voz negra.

Na performance de Aretha Franklin⁶⁶ é algo muito diferente que se ouve. Diferente e vário, porque o tempo todo difere de si mesmo, uma coisa num compasso, outra no seguinte. Nítido sinal audível disso é a dinâmica de graves e agudos executada por Aretha; não a alternância de notas da melodia, mas sim o contorcionismo do canto, a dicção às vezes mais anasalada, outras vezes muito gutural. O som vocal ora é metálico, ora aveludado, mas sempre vertical. Telúrico. A respiração é perceptível, assim como o recurso aos vibratos e melismas é bastante recorrente. A voz parece se agarrar à boca, à garganta, ao peito, resvalando aqui e ali, como receosa de ganhar o ar... até finalmente se lançar: “*Vinceró!*”! Tanta imprevisibilidade gera uma tensão auditiva que nos contrai os músculos, impede a dispersão, aborta o ascetismo. Em lugar de um borboleteio, a voz parece caminhar, a pés descalços, lenta e cuidadosa, por um caminho íngreme e sinuoso, ao qual, contudo, está de todo acostumada. Esta é, para os meus ouvidos, uma voz negra.

É natural que, a princípio, se obste a essa minha asserção o quanto as diferentes filiações estéticas das cantoras suscitem e demandam diferentes performances vocais: o respeito à partitura é um compromisso

⁶⁴ Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=vFc4lizc_vI. Acesso em 28 out. 2014.

⁶⁵ Observando-se rapidamente outras performances em que Sarah Brightman canta a mesma ária, é possível suspeitar que essa sensação seja compartilhada por ela mesma, por sua direção de cena, ou por ambos. Figurinos brilhantes e esvoaçantes (<http://www.youtube.com/watch?v=zVAP1-1d8QA>) e cenários que projetam a cantora no ar (<http://www.youtube.com/watch?v=I6yneu-bcXU>) não são raros, e indiciam fortemente a ideia de que a sugestão de leveza e volatilidade agrade a concepção estética da artista (acesso aos vídeos em 28 out. 2014).

⁶⁶ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=GmXkEhs00lo&list=RDGmXkEhs00lo#t=0>. Acesso em 28 out. 2014.

do canto lírico – que Sarah Brightman representa –, enquanto a liberdade criativa do improvisado é uma das bandeiras da *black music* – seara de Aretha Franklin. Entretanto, há duas considerações definitivas a contrapor a tal possível ressalva: em primeiro lugar, o fato de que essa diferença remete, de maneira bastante contundente, à oposição entre fenocanto e genocanto de que Barthes (1982) fala, já mencionada nestas páginas. Sarah é uma expoente do fenocanto, aquele em que a técnica se impõe; Aretha é um ícone do genocanto, no qual corpo e emoção dão as cartas. E nunca é demais lembrar que a opção teórico-metodológica deste meu trabalho é dar atenção ao genocanto, por ser esse o lugar privilegiado onde se flagra a ontologia vocálica da unicidade (cf. CAVARERO, 2011).

Em segundo lugar, lembro o fato nada desprezível de que “*Nessun dorma*” é uma ária que integra o repertório de Sarah, mas não havia sido performatizada antes por Aretha (em público, ao menos), que, como disse Sting, aceitou cantá-la em substituição a Luciano Pavarotti, impedido de se apresentar por recomendação médica dois dias antes da premiação do *Grammy*, em 1998. Assim, o que é habitual para uma cantora, foi um desafio inusitado para a outra. E, como já sugerimos rapidamente aqui – e voltaremos a falar com mais vagar na próxima seção –, o risco, o perigo é parte inerente do discurso verdadeiro.

Na performance de Aretha, diferentemente do que acontece à de Sarah Brightman, sua voz tem de lidar com a inevitável comparação com a de Pavarotti (que tantas vezes esteve e outra vez estaria ali, no palco, cantando a mesma canção), e precisa adaptar-se ao arranjo de orquestra feito para ele – ao que tudo indica. É um exercício de coragem, de autoafirmação, de resistência. Mas, para isso, essa voz subverte a legislação da partitura, desvia de algumas notas, encurta umas sílabas, alonga outras, foge para a garganta, se esconde no nariz, se refugia no peito até o momento de ganhar o ar, mais alta que tudo à volta, dominando o espaço antes improvável, desfavorável e opressor, e impondo sua grandeza diante da boquiaberta “vegetação rasteira, ou, no mínimo, muito menos imponente”.

Se, por um lado, tentar encontrar diferenças entre uma voz negra e uma “não negra” não é tarefa fácil nem imune à polêmica (pelo risco de se escorregar para equivocados essencialismos racistas), por outro lado, num plano estético, essa diferenciação pode chegar a ser flagrada até na observação de diferentes performances uma mesma pessoa. É isso que Stras (2007, p. 216-217) mostra, ao citar a crítica do *Phonograph Monthly Review* de agosto de 1930 à cantora afro-americana Ethel Waters. A publicação distingue dois momentos da artista: num, a interpretação “imita[va] um estilo branco”, e a cantora “perdia muito de sua “própria

individualidade”; noutro, com algumas “exortações magnificamente torturadas”, o resultado era “mais atraente”⁶⁷.

Ainda em relação a essa mesma distinção, vale a pena transcrever como a própria Stras a percebe e descreve:

[...] a performance 'branca' vem transversalmente, amaneirada: com dicção precisa, alternância entre uma voz pueril e melindrosa, e um tom operístico empostado; um vibrato grande, perverso; uma declamação rítmica rígida, e uma atitude muito centrada no ataque. O lado 'negro', por sua vez, enquanto insinuando qualidades 'brancas' no verso, se metamorfoseia gradativamente ao longo dos dois coros: a enunciação torna-se muito mais próxima da fala, o tom e as vogais se tornam muito mais flexíveis e expressivas; a rudeza dos progressivos danos vocais de Water é muito mais aparente; [...] O ritmo relaxa; o vibrato é usado ornamentalmente, e não como um imperativo; e a melodia é submetida a uma variante de folgo, eventualmente, quase desaparecendo na improvisação. Para o espectador, a performance mais valorizada, autêntica e negra era aquela caracterizada por elementos de jazz [...] ⁶⁸ (STRAS, 2007, p. 217)

Observe-se como muitos dos traços negros que Stras aponta na

⁶⁷ No original: “[...] the Phonograph Monthly Review of August 1930 criticizes two sides by the African American singer Ethel Waters, saying she ‘apes white styles in ‘My kind of man’ and loses much of her own individuality, but ‘You brought a new kind of love’, with some magnificently tortured exhortations, is more striking.” [tradução minha]

⁶⁸ No original: “[...] the 'white' performance comes across as mannered: with precise diction, alternation between a babyish, flapper voice and a plummy operatic tone; a wide, perversive vibrato; a rhythmically rigid declamation, and a very centered attitude to pitch. The 'black' side, on the other hand, while hinting at 'white' qualities in the verse, gradually metamorphoses over the two choruses: the enunciation becomes much closer to speech, the tone and vowels become much more flexible and expressive; the roughness of Water's developing vocal damage is much more apparent; [...]. The rhythm relaxes; the vibrato is used ornamentally, rather than as an imperative; and the tune is subjected to a breathy stop-time variant, eventually almost disappearing in improvisational invention. For the viewer, the more valued, authentic, and black performance was the one characterized by jazz elements [...]” [tradução minha]

performance de Ethel Waters se aplicariam à versão de “*Nessun Dorma*” de Aretha Franklin: a respiração, o improviso, as marcas dos “danos vocais”, isto é, as rasuras do corpo na voz... Ainda que buscar essa espécie de caracterização seja algo potencialmente polêmico, as coincidências entre as performances não parecem casuais: nelas o corpo sempre se mostra, se marca; nelas há sempre um quê de sofrimento e dor, “exortações magnificamente torturadas”.

Entretanto, como essas marcas se podem ver no canto e na voz de Jamelão, cujo modo de cantar é tão diferente do de Aretha? E não só do dela, mas também dos improvisos jazzísticos, em geral? Antecipo a resposta: a dor (e a cor) negra da voz de José Bispo, a cicatriz da ausência que tipifica toda a negritude (cf. MUNANGA, 2009), é sentida precisa e intrinsecamente no som que saía de sua boca, produto do encontro do ar que entrava e saía de seus pulmões com sua garganta, sua úvula, sua língua, seus dentes e lábios... Trocando em miúdos: a negritude vocal de Jamelão é consubstancial ao próprio grão da voz de Jamelão, àquilo que nela há de imanentemente corpóreo – e, por consequência, único e inimitável. Por isso a percepção dessa negritude independe do gênero cantado. É o que passo a mostrar agora, na segunda etapa da análise proposta.

No final da seção I.2, comparando as performances de Jamelão, Cauby Peixoto, Maria Bethânia e Mart’nália & Djavan em “*Molambo*”, afirmei que no canto do primeiro “não há espaço para brincadeiras”, que ele cantava sob o signo da “austeridade” (esse, aliás, é o ponto que, a meu ver/ouvir, mais claramente o distancia dos cantores do *black music* em geral). Ainda sobre as características vocais de Jamelão, quando as comparava a um jequitibá, concluí: “Timbre, extensão e tessitura, são raiz, tronco e copa dessa árvore-vetor; a dicção é seu comportamento diante das intempéries do tempo (político) e do clima (sociocultural); sua matéria orgânica (físico-acústica) é a voz, e sua psicogênese está ora na dor, ora na alegria; seu *modus operandi* é a austeridade, porque sua chancela é a legitimidade, a autenticidade, a *verdade*”.

No que tange à austeridade e sua relação com a *verdade*, creio que já seja possível ao meu leitor presumir qual é a hipótese: esse *modus operandi* é a mola-mestra da “aleturgia” (FOUCAULT, 2011) no canto de Jamelão – e a próxima seção deste trabalho se dedica precisamente a demonstrar isso. Quanto aos demais caracteres vocais do cantor – que apresentei anteriormente a título de categorias observáveis na descrição de traços vocais específicos, ou seja, com o objetivo claro de dar concretude à tal “ontologia vocálica da unicidade” (CAVARERO, 2011) –, tomo-os, agora, sob um prisma um pouco diverso. Em conjunto, os

quatro traços – extensão, tessitura, timbre e dicção, traços individualizantes, promotores incontestes da percepção da unicidade vocal e de sua afirmação – configuram uma voz que, como o jequitibá ou o baobá, deve sua grandeza e imponência a seu firme enraizamento, ao vigor de seu tronco, à peculiaridade de sua copa, à sua grande resiliência diante das intempéries.

Para ser um pouco mais didático, lembro alguns elementos que vieram se sucedendo ao longo de minha exposição. Em primeiro lugar, que o “genocanto” (BARTHES, 1982) é uma espécie de denúncia da presença do corpo no canto, na voz; em segundo, as várias referências de Stras (2007) ao laço recorrentemente percebido entre uma voz tida como negra e o sofrimento, o lamento, a injúria, a dor – constantes nos *negro spirituals* e em toda sua descendência –; em terceiro, aquilo que, na performance de Aretha Franklin, a “rainha do *soul music*”, constitui rastro do corpo na voz – a respiração, a dicção, a dinâmica particular entre agudos e graves, o recurso aos “atalhos vocais” para chegar mesmo às notas mais difíceis – rastro que nos possibilita chamar aquela voz de “telúrica” e mobilizadora, em oposição à “etérea” e dispersiva voz de Sarah Brightman.

Na voz-jequitibá de Jamelão, o timbre metálico é raiz, a grande extensão é tronco, a ampla tessitura é copa. As raízes de uma árvore são seu componente mais evidentemente “telúrico”, e é com essa convivência entre o corpo da árvore e a terra, o solo, o chão, que boa parte dos nutrientes essenciais à sua vida são absorvidos. A seguir, esses nutrientes passam ao tronco e, ao mesmo tempo que o tornam mais forte (largo e/ou alto), são levados (aos poucos elevados) à copa, a fim de lhe darem viço. Todo esse processo tem seu reverso: a copa também retira do ar nutrientes, e os transfere para o tronco e para as raízes – inclusive na forma de folhas e frutos caídos e decompostos, que enriquecem o solo que constantemente as envolve.

Lembrando o estudo de Hanayama, Tsuji & Pinho (2004, p. 437), o timbre metálico está muito ligado a ambientes ruidosos ou de acústica deficitária, à atividade do repentista, do pregoeiro... ou do vendedor de jornais em estações de trem, como José Bispo foi. A tímbrica raiz metálica da voz de Jamelão se nutriu, então, além de do chão das estações de trem, do *a priori* improvável solo fértil da indigência em que os negros no Brasil foram lançados por uma Abolição tardia e falaciosa – que, nos centros urbanos, empurrou milhares de pessoas para a sarjeta, para os cortiços, a seguir para as favelas e para as periferias – sempre em condições de vida muito inferiores às experimentadas pela maior parte da população branca, de ascendência europeia (MOURA, 1995).

Suas grandes extensão e tessitura – que, como vimos, foram decisivas para a emergência daquela voz da superfície plana e muda da interdição discursiva ostensivamente imposta ao negro em nosso país até meados do século passado – hipertrofiaram a sensação de ruptura de silêncio. Afinal, é a moldura de silêncio que dá ao grito sua maior potência: o corte agudo na monotonia, na mesmidade.

É desses lugares, então, de cortiços, periferias e favelas, que surge a voz de Jamelão; é nesses lugares que começa sua associação com a “voz da negritude”. Até porque, a despeito de o grande sucesso daquela voz na década de 50 ter se dado com sua transmissão via rádio, muito tempo antes disso ela já ecoava independente de qualquer mídia eletroeletrônica. Antes dos estúdios, dos auditórios das rádios e da gravação de LP’s, a voz de Jamelão ganhava o ar ao vivo, natural, sem amplificação, nos terreiros de agremiações carnavalescas, nos fundos de quintal, nos bares...

O berço do nosso samba está na Pedra do Sal, no Largo do Estácio, na Praça Onze. Ele foi gerado nos quintais e nos terreiros da população negra, de baixa renda, na virada do século XIX para o XX, nos anos após a Abolição. O parto foi cercado de rezas e festas. Os pais e as mães são muitos; alguns já viviam aqui [no Rio de Janeiro], outros chegaram do interior fluminense, de Minas Gerais, da Bahia de Todos os Deuses, e traziam consigo tradições, cultos, histórias, folias – a grande família da cultura afro-brasileira. (BRASIL, SEPPPIR & CCC, 2008)

O timbre metálico de Jamelão se nutriu nesses espaços onde ainda hoje a alegria (quase sempre) patente é, com muita frequência, a sublimação possível de toda violência historicamente sofrida, e ainda latente. Desse solo estranhamente fértil, extensão e tessitura vocais emergem, se lançam ao ar, e se exibem por anos a fio, marco de toda singularidade possível. Ao longo de todos esses anos, mudanças climáticas produziram brisas ensolaradas, nubladas ventanias e noites de temporal. A dicção de José Bispo acompanhou, caso a caso, os contornos e as reviravoltas do tempo. Ouçamos.

No documentário *Jamelão 90 anos – olhares* (JAMELÃO... [2003])⁶⁹, o sambista Nelson Sargento conta uma passagem interessante

⁶⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BXvIBjRBPWI&feature=youtu.be>. Acesso em: 28 out. 2014.

em relação ao samba-enredo *Cântico à natureza*. Diz ele:

Porque a gente ensaiou esse samba sem o refrão. No domingo seguinte, quando a gente colocou esse refrão, o samba cresceu. Outra coisa que ele [Jamelão] fez também no samba foi o seguinte: eu tinha feito uma música grave, no princípio da música era grave [Nelson canta os versos “Brilha no céu o Astro-rei com fulguração/ abrasando a Terra, anunciando o verão” em frases melódicas graves]. Ele [referindo-se a Jamelão] disse: “Não! No final do refrão eu vou”: [Nelson canta de novo, agora como Jamelão teria cantado, os mesmos versos numa linha melódica bastante aguda]. Aí não teve jeito; aí o samba estourou... e fomos campeões de 55 [Nelson visivelmente emocionado]. (id., id., 38’06”)

É bastante evidente como para Nelson Sargento, no episódio, Jamelão se valeu deliberadamente de sua ampla tessitura a fim de potencializar o apelo à euforia de um samba-enredo. A alteração da linha melódica dos versos – que deixaram de ser graves (mais baixos na escala tonal, logo, menos empolgantes) para serem agudos (mais altos, e, assim, mais efusivos) – foi decisiva para o samba “estourar” e ser campeão. Além da tessitura (e, claro, da extensão), também o timbre metálico da voz de Jamelão colabora, dá ainda mais brilho aos versos, e chega a sugerir o próprio fulgor do “Astro-rei” em pleno verão carioca.

Por outro lado, num samba-canção como *Torre de Babel*⁷⁰ (OLIVEIRA, 2014), de Lupicínio Rodrigues, outro grande sucesso da carreira de José Bispo, a tessitura se mostra de maneira mais inteira, por assim dizer, do que no exemplo anterior. O começo da melodia tem algumas notas bastante graves, sobretudo no final dos versos, o que propicia um ataque mais suave ao verso seguinte. Pouco a pouco as notas baixas vão dando vez a outras mais altas, até que a primeira frase melódica do refrão irrompe em agudos altíssimos, que se alternam com outros um pouco menos altos, mas sem se afastar muito daquela região. Desnecessário dizer que essa dinâmica sugere acusticamente a construção e a altura da própria Torre de Babel. Nesse sentido, o refrão, que começa com uma adversativa (“Mas EU não acredito”) seguida de uma asserção

⁷⁰ Disponível em <http://www.sambaderaiz.net/jamelao-interpreta-lupcinio-rodrigues-jamelao/>. Acesso em 28 out. 2014.

volitiva (“ISSO não há de acontecer”) faz coincidirem as notas mais altas com marcações enunciativas da posição do sujeito frente ao “desentendimento [que] quer parar o nosso [deles] amor”. É uma tomada firme de posição, portanto; é lançar mão do metal vocal para dizer: “Basta de desentendimentos; nosso amor não é a Torre de Babel”.

Nos dois casos (no samba-enredo e no samba-canção), extensão, tessitura e timbre são elementos por meio dos quais o amálgama vocal de Jamelão se molda à alegria ou à tristeza com igual maleabilidade e firmeza. Mais do que isso: são elementos com os quais o cantor conta a fim de potencializar, além de sentidos também expressos pelas letras das composições, memórias de momentos e sentimentos prosaicos, empáticos, promotores da catarse.

Entretanto, nessas duas performances o caráter negro da voz de Jamelão, a rasura do corpo na voz em forma de ausência, de falta, ainda não soa tão audível e grandiloquente quanto de fato é; pelo menos não para quem não já não conhecesse aquela voz antes de ouvir tais performances, penso. Com isso quero dizer que, por nessas atuações haver graves e agudos bastante pronunciados, a alegria (no samba-enredo) e o sofrimento (no samba-canção) parecem ter sido plenamente materializados naquela voz. A sensação imediata advinda disso é que, a princípio, se houve materialização vocal plena (isto é, total, completa, absoluta) dos sentidos possíveis, conclui-se que todo o potencial de significação daquela voz está necessariamente esgotado, ela não pode nada mais, não consegue ir além daquele ponto. Numa primeira audição daquelas performances, por maior que sejam gozo e dor vocalicamente expressos, se parece que toda a capacidade vocal foi explorada, entende-se que nada mais está à espreita, escondido naquela voz, e, portanto, ela não é mais capaz de.

Como afirmei, talvez essa seja a impressão de quem não conheça a voz de Jamelão e ouça apenas essas duas performances. Por isso quero ir um pouco além e fazer soar não só a realização da potência semiótica da voz de Jamelão, mas também a significativa latência dessa potência. Para isso (e para assim alcançar meu objetivo nesta seção, ou seja, tornar audível a ancoragem corpórea dessa específica potência vocal), recorro a duas últimas performances.

A primeira é o samba-canção (talvez um bolero) *Boa noite* (OLIVEIRA, 2014)⁷¹, de autoria do próprio Jamelão. A despeito de partes da letra da composição sugerirem prazer, satisfação, não é para isso que a

⁷¹ Disponível em <http://www.sambaderaiz.net/cada-vez-melhor-jamelao/>. Acesso em 28 out. 2014.

melodia e a voz apontam. A melodia é suave, sem grande extensão (isto é, não é grande a distância entre a nota mais grave e a mais aguda). Na verdade, quase toda a melodia se constrói numa região mais grave, mais baixa, e isso sugere introspecção. Como não poderia ser diferente, a voz de Jamelão acompanha essas notas baixas.

No entanto, é quando se tenta também acompanhar seu canto que se percebe com nitidez o valor da tessitura e do timbre metálico do cantor. Ainda que algumas notas sejam tão baixas que sua realização possa ser bastante difícil para a maioria das vozes – como o “aQUI” do primeiro verso, ou a sílaba final em “a recordação do nosso aMOR” –, a de José Bispo as alcança de maneira firme, límpida, cristalina⁷². Isso se deve à tessitura, decerto, mas também ao timbre, porque este, se mais aveludado, ou se menos brilhante, exigiria um esforço bem maior para a vocalização. E é a facilidade com que a voz de Jamelão soa nessas notas difíceis que permite a qualquer um, à revelia de já a ter ouvido ou não, supor o potencial dessa voz para sofrimentos mais agudos.

Algo muito parecido com isso acontece na performance – ao vivo – do samba-enredo *100 anos de liberdade: realidade ou ilusão* (CALEFRANCISCO, 2014)⁷³. No centenário da Abolição da Escravidão no Brasil, o samba de Hélio Turco, Alvinho e Jurandir, “inundou a cidade do Rio de Janeiro na voz de Jamelão”, segundo Haroldo Costa (2009, p. 208), estudioso do carnaval carioca.

Essa composição contraria lugares-comuns do gênero: num texto claramente argumentativo, algumas reflexões diretamente propostas pela letra, verbalizadas por sentenças interrogativas e/ou reticentes, são acompanhadas por frases melódicas com curva tonal descendente. Os primeiros versos do samba já exemplificam: “Será.../ que já raiou a liberdade”; quase toda a segunda parte também.

Respondendo à proposta da letra, essa dinâmica melódica majora o convite à reflexão que o momento histórico propiciava. De um ponto de vista estético, a voz aguda e metálica de Jamelão soa ainda mais perfurante, mais cortante. O firme alongamento das sílabas (“Seráááá”; “Moooooço”; “Sonheeee”; “Voltooooo”; “Senhooooo” etc), em geral sem vibrato, outras vezes com algum, discreto, se sustentava linearmente, sem afonia. Considerando que: i) vários desses fonemas vocálicos alongados

⁷² Vale destacar o fato de que Jamelão, nascido em 1913, já tinha em torno de 89 anos na época dessa gravação, que é de 2002; como se sabe, a idade tende a diminuir a tessitura vocal, pela natural perda de tônus muscular, p.e.

⁷³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KD62sQbFpU4>. Acesso em 28 out. 2014.

são médios ou altos, e semifechados ou fechados; ii) Jamelão canta toda letra, todo o tempo, sem descanso; e iii) o desfile dura mais de 60 minutos, considerando tudo isso, pode-se ter ideia do quanto difícil seria para uma garganta menos privilegiada manter a performance.

Mas Jamelão, mais do que apenas manter a performance, a realiza abusando do timbre metálico. Numa melodia que não exigia grande variação de altura, mas que, ainda assim, precisava inspirar a euforia, possibilitar o canto coral (em uníssono e ritmado, como vimos na Modulação I), o artifício utilizado foi justamente o recurso àquela característica vocal que, segundo Hanayama, Tsuji & Pinho (2004, p. 437), pode se desenvolver de maneira “a chamar mais atenção” para o emissor, ou a dar maior “teatralidade” à performance.

O metal da voz de Jamelão suporta os graves, as vogais altas e fechadas, os mais de 60 minutos de emissão ininterrupta sem esmorecer. Aquela voz negra resistiu a todas essas adversidades, fazendo supor que, se mais houvesse, a mais resistiria – como já tinha feito, aliás, em 1984, ano em que, num samba com uma dinâmica de graves e agudos um pouco parecida, “a boa forma de Jamelão, que fez 70 anos este ano [na verdade, no ano anterior, 1983]” possibilitou que sua voz “inunda[sse] o sambódromo” (nas palavras de um empolgado Sérgio Cabral, durante a transmissão televisiva de espetáculo⁷⁴) no antológico duplo desfile da Mangueira. A referência à “boa forma” é um testemunho mais do que evidente da percepção “leiga” da rasura do corpo na voz.

O metálico amálgama vocal de Jamelão, na performance de 1988, aos 74 anos, no carnaval da Abolição da Escravidão, sob o sol escaldante do Rio de fevereiro, se moldou perfeitamente ao calor da adversidade e, sublimando sacrifícios pessoais, físicos, concretos, coletivos, metafóricos, simbólicos, presentes, passados, memoriais e imemoriais... resistiu, sobreviveu, souou vida e alegria. Sem, contudo, deixar de mostrar ser capaz das mais agudas tristezas.

Tal qual o baobá, que leva milênios suportando e atravessando a savana seca, até superá-la e, enfim, generosamente ser capaz da tristeza de ceder seu corpo à humana precariedade e violência, para que o usem, e à sua sobrevivência, como guardiães da sobrevida vinda da água, como dela continentes. Como o continente de onde a sofrível vida humana vem.

É claro que de forma alguma defendo que dor e sofrimento sejam prerrogativas exclusivas do negro, nem do continente africano. Para sofrer basta ter sentimentos, não importa a cor da pele; para ter a voz negra

⁷⁴ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=KyYr5C_0RZM. Acesso em 28 out. 2014.

tampouco é necessário nem suficiente ser negro, como já falamos. Mas também é claro que a cicatriz do sofrimento da desumanização, da escravização (que existia antes da chegada do branco colonizador, mas que só por ele ganhou vulto, foi transformada em política de Estado), da negação da história e da cultura de uma coletividade imensa⁷⁵, essa cicatriz bem particular é parte inseparável do arquivo da África, da negritude, e, mais acentuadamente, das pessoas de pele negra.

Essa pele é parte de um arquivo, da mesma forma que um específico corte (também na pele), a circuncisão, é uma impressão arquivada de um laço religioso, cultural e histórico de parcela significativa da população mundial:

Este monumento muito singular [a circuncisão] é também o documento de um arquivo. De modo reiterado, deixa o rastro de uma incisão *diretamente* na pele: em mais de uma pele, em mais de uma era. Literal ou figurativa. A estratificação folheada, a superimpressão pelicular destas marcas cutâneas parecem desafiar a análise. Acumula muitos arquivos sedimentados, alguns dos quais são escritos diretamente na epiderme de um corpo 'exterior'. Sob cada folha, abrem-se os lábios de uma ferida para deixar entrever a possibilidade abissal de uma outra profundidade prometida à escavação arqueológica. (DERRIDA, 2001, p. 32-33) [grifos do autor]

De acordo com Derrida, o corpo de Freud trazia uma impressão arquivada do judaísmo: o pênis circuncidado. Estendendo um pouco os limites da asserção derridiana, infere-se que o próprio processo de circuncisão se tornou (não só para o judaísmo, aliás, mas também para o islamismo) uma forma de impressão arquivada em seus fiéis praticantes, marca corpórea de uma aliança com a divindade. A simples ausência de prepúcio, oculta pelas roupas na maior parte do tempo, é, pois, um sinal quase universal da ligação dos homens com sua religiosidade, sua cultura e sua história.

Logo, por analogia, a cor da pele liga todos os negros ao sofrimento da escravidão, da diáspora, do também holocausto. A escravização provocou a diáspora que trouxe negros africanos para a América por mais

⁷⁵ O exemplo judeu é um pouco diferente, uma vez que nem o nazismo negou sua história e sua cultura, premissa para que as desejasse apagar.

de três séculos. Negros que, até hoje, em sua imensa maioria, continuam identificados com a “miséria das favelas”, das periferias, do subemprego... espaços simbólicos de onde, no começo do século passado, surgiu “a voz do samba, da negritude”.

Por fim, Jamelão, que definitivamente reunia em si a negritude na cor da pele e na dor da voz, nelas corporificava também o “poder de consignação” que configura o “suporte” de que nenhum arquivo pode prescindir (DERRIDA, 2001, pp. 13-14). Em síntese, por isto não é truísmo lembrar que era de um corpo negro que emanava a voz dita “da negritude”: a voz de Jamelão era realmente um suporte para o arquivo da negritude.

Vamos agora às propriedades aletúrgicas que inserem essa afirmação (e outras) na ordem de um discurso verdadeiro.

2.3 JAMELÃO, SUA VOZ E A PARRESÍA: “EU SOU INTÉRPRETE!”

[...] creio que a parresía é de certo modo uma espécie de palavra mais alta, mais alta que o estatuto de cidadão, diferente do exercício puro e simples do puro poder. É uma palavra que exercerá o poder no âmbito da cidade, mas é claro, em condições não tirânicas, quer dizer, declarando a liberdade das outras palavras, a liberdade dos que também querem ocupar a primeira fileira nessa espécie de jogo agonístico característico da vida política, na Grécia e sobretudo em Atenas. É, portanto, uma palavra mais alta, porém uma palavra que dá liberdade aos que têm que obedecer, que lhes dá liberdade, pelo menos na medida em que só obedecerão se puderem ser persuadidos.

O exercício de uma palavra que persuade os que são comandados e que num jogo agonístico dê liberdade aos outros que também querem comandar é, a meu ver, o que constitui a parresía.

(Michel Foucault)

Ao leitor mais acostumado às filigranas da argumentação certamente não passou despercebido o fato de que a seção anterior promete algo que, de certa forma, não cumpre. Dos quatro traços vocais apresentados como fiéis para a análise, tessitura e extensão (reunidas, aqui, dada sua natural proximidade) e timbre foram constantemente

acionados, enquanto da dicção pouco se falou – embora houvesse a indicação explícita de fazê-lo –, a não ser em termos um tanto gerais e metafóricos, pouco precisos.

Não foi por acaso. A dicção, o modo de pronunciar o canto, o gesto voco-melódico em Jamelão, é precisamente onde se pode flagrar a materialização audível de um compromisso do cantor com o cantar austero que, no limite, é aquilo que parece distinguir – especulando com método critérios do próprio Jamelão – “intérpretes” e “puxadores”.

Diante disso, nesta seção a dicção é o elemento vocal material privilegiado. Sua observação conduzirá, espero, à validação da seguinte hipótese: Jamelão é um parresiasta. Seu nítido (como o videocentrismo é capcioso... “nítido” não: sonoro, gritante, ululante) engajamento a um modo muito peculiar de pronunciar as melodias indicia um compromisso pessoal com uma concepção do cantar que, por sua vez, liga o artista a dois planos distintos, ambos muito identificados com a ordem do discurso verdadeiro: de um lado, como vimos na seção anterior, a legitimidade advinda da condição de suporte para o arquivo da negritude; de outro, diacronicamente, a autoridade, de que Jamelão passou a desfrutar, creditada ao “saber de experiências feito” que Camões destaca no Velho do Restelo e que, muito antes, o próprio Platão associou à figura do mestre/preceptor, aquele de cuidava de si e ensinava os outros a cuidarem de si mesmos: Sócrates (cf. FOUCAULT, 2010a).

A estratégia para alcançar essa comprovação será a seguinte: em primeiro lugar (à guisa de delimitação do campo), uma sucinta exposição dos contornos mais gerais do conceito de parresía e daquilo que a inscreve na ordem do dogma socrático do “cuidado de si”; a seguir (como procedimento analítico), um cotejamento entre aspectos específicos inerentes às performances vocais de Jamelão (aspectos agora condensados, sobretudo, em nuances de sua dicção) e as reflexões de Michel Foucault acerca da parresía em *Íon*, de Eurípedes (FOUCAULT, 2010b), e em *Laques* e em *Fedro*, de Platão (id., id.; 2011).

A escolha desses textos clássicos também está a serviço da testagem de minha hipótese. Dupla testagem, a rigor. Num cotejo com *Íon*, desejo estabelecer um diálogo direto e franco com a seção anterior de meu texto (II.2), uma vez que associo a questão do nascimento, nuclear no texto euripidiano, à condição de suporte arquivado da negritude, que naquela seção busquei demonstrar ser a de Jamelão. Frente ao *Laques* e ao *Fedro*, quero iniciar a discussão que permeará a seção seguinte deste capítulo (II.4), que descreve uma cena enunciativa em que José Bispo, já morto, é aquele a quem se reconhece como mestre, logo, aquele em quem se identifica o saber prático que autoriza o falar franco e livre. Espero,

portanto, que dessas ilações venha a convicção: Jamelão é um parresiasta, nos moldes em que se os pode inferir da leitura foucaultiana dos textos clássicos gregos. Vamos a isso.

Em alguns de seus cursos no *Collège de France*, Michel Foucault se dedicou à reflexão sobre a relação sujeito x verdade. Segundo ele, dentre todos “os grandes sistemas de exclusão que atingem o discurso” – e que, por conseguinte, tensionam a constituição da subjetividade, este talvez o tema mais central de toda a obra do filósofo francês –, a busca pelo chamado discurso verdadeiro” é o que mais tem se fortalecido nos últimos séculos (FOUCAULT, 2003, p. 19).

O filósofo-historiador dedica toda a primeira parte da aula inaugural de seu curso de 1982 – intitulado *A hermenêutica do sujeito* (2010a) – a discutir as condições que ensejaram o deslocamento do foco da atenção filosófica ocidental para a temática do “conhece-te a ti mesmo” em substituição ao “cuidado de si mesmo”, anterior ao outro. Diz Foucault:

O *gnôthi seautón* (“conhece-te a ti mesmo”) aparece, de maneira bastante clara e, mais uma vez, em alguns textos significativos, no quadro mais geral da *epiméleia heautoû* (cuidado de si mesmo), como uma das formas, uma das consequências, uma espécie de aplicação concreta, precisa e particular, da regra geral: é preciso que te ocupes contigo mesmo, que não te esqueças de ti mesmo, que tenhas cuidados contigo mesmo. (2010a, p. 6)

São muitas, profundas e de certa forma complexas as relações que Foucault estabelece no afã de delinear as diferenças entre os dois preceitos; seria exaustivo e um tanto desnecessário refazer aqui esse caminho. Atendo-me, por conseguinte, ao que mais concerne à minha pesquisa, destaco aquilo que caracteriza suficientemente, penso, o original “cuidado de si mesmo” – cuja incitação entre os homens é tarefa designada a Sócrates pelos deuses (FOUCAULT, 2010a, p. 8). Incidentalmente, pontuo também o que liga esse postulado à parresia, visando, com isso, propiciar uma posterior retomada dessas noções na esteira de uma possível correlação com certas práticas legitimadoras de autoridade entre indivíduos herdeiros de um patrimônio cultural africano no Brasil⁷⁶.

⁷⁶ Essa correlação será explicitada no Capítulo III.

“Ocupar-se consigo mesmo” é buscar menos as “riquezas, fama e honrarias”, e mais as coisas “da razão, da verdade e de[o] melhorar quanto mais tua [a] alma” (Sócrates, apud FOUCAULT, 2010a, p.7) [grifo meu]; é estar atento a tornar-se “tão excelente, tão sensato quanto possível” (id., p. 8), e viver uma vida de que se tenha orgulho. “Cuidar de si mesmo implica que se converta o olhar, que se o conduza do exterior [...], dos outros, do mundo, etc. para “si mesmo” (id., p. 12). É a isso que Sócrates insta os gregos, por incumbência a ele atribuída pelos deuses. O “conhecimento de si” – grosso modo, o identificar as próprias necessidades e limites, a busca do equilíbrio e da temperança, tanto ao realizar pedidos aos deuses, quanto ao ser generoso e doar aos mais necessitados – é, pois, na Antiguidade, o passo seguinte ao “cuidado de si”.

Outro dado relevante atrelado a esses preceitos é sua íntima articulação com uma espiritualidade que – “pelo menos como aparece no Ocidente” (id., p.15) – é o caminho para “a” verdade. “[...] para Sócrates e Platão: a *epiméleia heautoû* (cuidado de si) designa precisamente o conjunto das condições de espiritualidade, o conjunto das transformações de si que constituem a condição necessária para que se possa ter acesso à verdade” (id., id.). As injunções por essas “transformações de si” compõem um mosaico de forte apelo moral que, por extensão, afeta diretamente o *ethos*, a constituição da subjetividade: a verdade está fora do sujeito e deve por ele ser perseguida.

Perceba-se que essa concepção de espiritualidade pressupõe um sujeito que, tal como é, não é capaz de acessar a verdade. Daí a necessidade de transformações e sacrifícios. A verdade é, então, o resultado da ação do sujeito sobre si mesmo, ainda de acordo com Foucault (2010a).

Entretanto, o autor aponta aquilo que, em sua opinião, muda os rumos da relação entre sujeito e verdade: o “momento cartesiano” (id., p. 18) no qual se pretende que só, e por si só, o conhecimento pode levar o sujeito à verdade. É essa mudança iluminista de paradigma que promoverá a moderna prevalência do “conhece-te a ti mesmo” sobre o “cuida de ti mesmo”:

Tal como doravante ela é, a verdade não será capaz de salvar o sujeito. Se definirmos a espiritualidade como o gênero de práticas que postulam que o sujeito, tal como ele é, não é capaz de verdade, mas que a verdade, tal como ela é, é capaz de transfigurar e salvar o sujeito, diremos então que a idade moderna das relações entre sujeito e verdade

começa no dia em que postulamos que o sujeito, tal como ele é, é capaz de verdade, mas que a verdade, tal como ela é, não é capaz de salvar o sujeito. (FOUCAULT, 2010a, p. 19)

Ora, como o objetivo de Foucault é realizar uma arqueogenealogia do discurso verdadeiro, seu ponto de partida é o “cuidado de si” socrático, ou seja, o elemento mais longo em que o autor encontra práticas discursivas que ensejam a produção da verdade na tradição grega. É isso que o filósofo-historiador francês procura demonstrar na leitura de vários diálogos platônicos, tragédias e dramas sofoclianos e euripidianos. Desse procedimento, um comentário de Foucault a respeito de Sócrates é de todo relevante para meu trabalho:

[...] Sócrates diz que, na atividade que consiste em incitar os outros a se ocuparem consigo mesmos, ele desempenha, relativamente a seus concidadãos, o papel daquele que desperta. O cuidado de si vai ser considerado, portanto, como o momento do primeiro despertar. Situa-se exatamente no momento em que os olhos se abrem, em que se sai do sono e se alcança a luz primeira [...]. E finalmente [...]: a comparação entre Sócrates e o tавão, esse inseto que persegue os animais, pica-os e os faz correr e agitar-se. O cuidado de si é uma espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui *um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência*⁷⁷. (2010a, p. 9) [grifos meus]

Antecipando um pouco as coisas, a fim de apresentar e desenvolver bem gradualmente minhas premissas, afirmo, portanto, o primeiro ponto de contato entre Jamelão e Sócrates: o estatuto de acontecimento discursivo da voz de José Bispo, seu componente inusitado e subversivo, pode claramente ser comparado ao “momento do primeiro despertar” de

⁷⁷ A relevância muito particular que dou à passagem destacada (em itálico) decerto não se justificará neste capítulo, mas, sim, no próximo, onde falaremos um pouco sobre Exu, o “princípio cosmológico de individualização e movimento, responsável pela dinamização do sistema simbólico nagô” (SODRÉ, 1988, p. 95), “a entidade mais importante do sistema nagô” (SANTOS, 2002, p. 171).

que Foucault fala; as performances do cantor, nos desfiles da Mangueira, mesmo já em idade bastante avançada, foram “agulhões” que por décadas levaram muita gente à agitação, funcionando como exemplo de materialização de uma forma resistente de existência, de existência resistente às tentativas de apagamento engendradas contra o negro no Brasil.

De minha parte, então, por meus objetivos aqui serem necessariamente muito menos ambiciosos, me atenho tão-somente a esse primeiro momento da observação foucaultiana, momento em que, no esforço por delinear os meandros desse modelo grego original de ordenação discursiva, Foucault chega à *parresía*, ao “falar francamente, o ser sincero, o dizer-a-verdade”:

É absolutamente verdade que é interessante e importante analisar, no que elas podem ter de específico, as estruturas próprias dos diferentes discursos que se propõem e são recebidos como discursos verdadeiros. A análise dessas estruturas é, *grosso modo*, o que poderíamos chamar de uma análise epistemológica. Mas, por outro lado, pareceu-me que seria igualmente interessante analisar, em suas condições e em suas formas, o tipo de ato pelo qual o sujeito, dizendo a verdade, se *manifesta*, e com isso quero dizer: representa a si mesmo e é reconhecido pelos outros como dizendo a verdade. (FOUCAULT, 2011, p.4)
[grifos do autor]

Esse “tipo de ato”, esse modo específico do “dizer-a-verdade” é uma construção, um processo, um ritual: a aleturgia (id., id.). Entretanto, isso não significa dizer que, para Michel Foucault, a verdade possa ser forjada; muito ao contrário. O que há de processual e ritualístico na aleturgia é precisamente aquilo que oferece a possibilidade de se a reconhecer em perspectiva, em diferentes planos, como quem, estando num teatro, se senta na plateia para assistir ao desenrolar da ação e percebe como detalhes do cenário e do figurino, p.e., compõem, com o enredo, um todo significativo que emoldura os personagens, suas falas, seus gestos, sua *persona*, enfim.

As principais características do discurso parresiástico são bastante definidas: um vínculo necessário entre o conteúdo dito e o pensamento de quem o diz; a demonstração ostensiva da coragem de quem diz; e a constituição dialógica, intersubjetiva e cênica da verdade.

À primeira dessas características: a sinceridade. É imprescindível que aquele que fala esteja, de fato, expressando sua mais íntima crença, fator primordial na diferenciação entre o parresiasta e o retor (FOUCAULT, 2011, p. 12). Isso importa dizer que, ao contrário do retor, o parresiasta não é aquele que “aparenta” dizer a verdade (como sugere Aristóteles na sua *Arte retórica*), mas, sim, aquele que, por suas palavras e comportamentos, “espelha” a verdade.

Em relação a isso, recordando as reflexões acerca da dicção de Jamelão em cotejo com a de Cauby e a de Mart’nália, apresentadas no capítulo I, ou, ainda, voltando à sua declaração sobre o que ele chama de “gritinhos” dos outros intérpretes, para opô-los ao seu próprio “cantar” na Mangueira, vê-se que Jamelão de fato parecia (tornava audível/ visível, soava/ evidenciava, fazia ouvir/ ver... enfim, parecia) levar o cantar muito a sério. Explorando com eficiência sua tessitura vocal, ele cantava em tons que o possibilitassem alcançar notas altas ou baixas a plenos pulmões – a vocalização “de peito” –, e não em falsetes – as notas “de cabeça”. Essa maneira austera de interpretar era uma demonstração de compromisso com o mesmo juízo de valor que diferenciava o “cantar” dos “gritinhos”.

Ao lado da sinceridade, a assimetria é outra constante no estabelecimento do discurso verdadeiro: não há uma relação igualitária de forças. Ora é o mais fraco que se insurge contra o mais forte a fim de lhe apontar as injustiças, ora é o mais forte que precisa impor a sua palavra para demonstrar sua condição de mais habilitado a governar. Do risco engendrado pela assimetria decorre o imperativo da coragem: é preciso coragem para assumir os riscos de que o outro – seja ele o mais forte ou o mais fraco – não reconheça a fala que se lhe endereça como uma fala verdadeira, e de que o vínculo entre os interlocutores se rompa (FOUCAULT, 2010b; 2011).

Na carreira de Jamelão há várias passagens que atestam sua coragem frente à assimetria de forças, coragem que antes o distinguiu e aqui e agora colabora para que se reconheça nele um parresiasta. A não ser por seu somatório, talvez algumas dessas passagens fossem até irrelevantes: cantar em público desde muito jovem; aventurar-se (e ter sucesso) no concurso de calouros mais famoso do meio de comunicação mais popular de então, o programa “Calouros em desfile”, de Ary Barroso (ALBIN, 2014); continuar cantando profissional e oficialmente adiante de sua escola de samba, frente ao público *in loco* e à distância (graças a todas as mídias que surgiram ao longo dos anos), arriscando uma consagração profissional unânime e sem nódoa à falibilidade de um corpo nonagenário... Nenhuma dessas circunstâncias, sozinha, seria prova cabal

da coragem necessária ao reconhecimento da parresia de Jamelão, penso. O conjunto destas, tampouco ainda.

Entretanto, somando-se a essas várias ocorrências as cenas a que fiz referência no começo do primeiro capítulo, têm-se, aí sim, elementos mais que suficientes para comprovar essa tal “coragem”. A expressão de surpresa de Seu Natal, ao ouvir, em 1952, a voz de José Bispo amplificada (“[...] o Jamelão está cantando bem mais alto que todos [...]”), e os comentários de jornalistas e artistas em razão do passamento do cantor, em 2008, são, mais que indícios, metonímias dos acontecimentos discursivos que foram em si mesmos o surgimento e o desaparecimento daquele cantor, daquela voz. Afinal, se o aparecimento de Jamelão se deu num momento em que o direito do negro à voz era interditado no Brasil⁷⁸, sua morte aconteceu num tempo histórico em que a luta pela necessária “desinterdição” ainda não se podia dizer vitoriosa (nem hoje tampouco se pode).

A voz de Jamelão atravessou incólume todas essas vicissitudes. Firme e austera. No samba-enredo e no samba-canção; Dionísio e Apolo. Ele fundou e (se) manteve (n)um lugar onde nenhum outro – ou pouquíssimos – esteve/ estiveram; ele, sempre o mesmo dúvida. Nem jovem demais para começar, nem velho o bastante para parar. Em uma só

⁷⁸ Não me traio quando me refiro à interdição/ desinterdição do direito do negro à voz. Não falo em primeiro lugar da voz no sentido de “discurso”, de “ideologia a que alguém é filiado”; ainda que a esse sentido o negro no Brasil da virada do século XIX para o XX (e nas primeiras décadas desse) tampouco tivesse direito, também esse lhe fosse interditado. Falo sim, antes, da voz no mesmo sentido em que vim usando o termo até agora: como *phoné*, produto semiótico do trajeto do ar desde os pulmões, passando pelas cordas vocais, úvula, língua, dentes, bochechas, lábios... até o exterior de um corpo (humano, mais especificamente). Também essa voz era interditada ao negro. Para compreender isso, basta lembrar os diversos depoimentos que atestam a venda de sambas de compositores negros (como Cartola, Nelson Cavaquinho e Ismael Silva) a cantores brancos (como Francisco Alves); basta lembrar que, nessa mesma época, Noel Rosa, que era branco e amigo de Cartola – chegou a morar com ele, inclusive –, cantava os próprios sambas nas rádios, indiferente ao anonimato do outro.

Essa interdição discursiva – evidente na primeira metade do século passado e ainda latente neste – fez com que, entre os negros, apenas o gênio do gênero tenha sobrevivido historicamente e discursivamente, enquanto a grande massa que de fato deu existência, forma e fama ao ritmo permanecia no anonimato, (semi)indigente, lutando para, de algum modo, sobreviver às diversas tentativas de anulação e extirpação empreendidas pelo Estado brasileiro contra o negro. Esse, aliás, é um fator que Hermano Vianna parece não alcançar em seu livro *O mistério do samba* (2010)

palavra: singular. E é necessária muita coragem para ser um quando a ordem vigente é ser nenhum.

Por fim, somando-se à sinceridade e à coragem, a terceira característica definidora do discurso parresiástico: a maneira cênica como ele se institui. Essa é uma de suas peculiaridades mais relevantes, e a respeito dela eu gostaria de me deter um pouco mais. Porque é nesse momento que passo da pura apresentação/ revisão teórica (a delimitação de campo a que me referi quando falei de minhas estratégias) para a análise de traços das performances de Jamelão em cotejo com a leitura que Foucault faz da parresia em *Íon*, em *Laques* e em *Fedro* – meu segundo passo na testagem da hipótese de que Jamelão seja mesmo um parresiasta.

Íon, de Eurípedes, “é verdadeiramente a representação dramática do fundamento do dizer-a-verdade político no campo da constituição ateniense e do exercício do poder em Atenas” (FOUCAULT, 2010b, p. 78). A autóctone Creusa, filha de Erecteu, o homem nascido do solo de Atenas, é “seduzida” pelo deus Apolo e essa conjunção não consensual gera um menino, que logo ao nascer é abandonado pela mãe, envergonhada e temerosa. Apolo pede que Hermes leve o menino até seu templo (de Apolo), em Delfos, onde a criança, tida como enjeitada, é educada, cresce e passa a ser um servo do templo. Anos mais tarde, a mulher, casada com o estrangeiro Xuto, vai a Delfos, à casa – por assim dizer – do oráculo sem voz (no início da trama, é Hermes quem fala por ele; no final, é a própria Atena). Creusa, que não teve outros, deseja saber sobre o destino de seu filho abandonado; Xuto, seu esposo, também deseja saber se terá ou não descendência. E assim Eurípedes põe em cena: mãe e filho desconhecidos um do outro, ambos buscando a verdade; um homem que de nada sabe, deseja, mas continuará sem saber; na frente do palco, o público, informado sobre a história antes da história por Hermes, o deus mensageiro e intérprete; e, finalmente, Apolo, oráculo que não pode se pronunciar para não assumir a própria falta, e se mantém todo o tempo mudo, ao fundo (id., pp. 81-82).

A análise foucaultiana do drama é longa e meticulosa; não vou repeti-la. Sinalizo, entretanto, aquilo que o próprio filósofo aponta como nuclear (e serve como uma luva aos meus propósitos): que estamos diante de um processo de “aleturgia do nascimento” (id., p. 80), e “É simplesmente o pertencimento à terra, é a autoctonia, é o arraigamento no solo, é essa continuidade histórica a partir de um território, é somente isso que pode proporcionar a parresia” (id., p. 98). *Íon*, que num jogo de “meia verdade, meia mentira” (id. p. 84) fora dado como filho a Xuto pelo próprio Apolo, só poderá “ocupar a primeira fileira da cidade” (id., p. 97),

isto é, só poderá falar livremente entre aqueles que detêm o poder na *pólis* – os autóctones –, pela tirania (pelo poder herdado de um estrangeiro, que o jovem logo rejeita) ou pela autoctonia (além de ter nascido em solo ateniense, ser filho de mulher ateniense). Por isso é tão relevante a descoberta de toda a verdade sobre seu nascimento; e é essa a motivação política de Eurípedes na peça: reafirmar a ascendência grega de Íon (FOUCAULT, 2010b, p. 136).

De minha parte, é também por uma questão de nascimento, de origem, e mesmo de uma certa “autoctonia” que afirmo a parresía de José Bispo. Íon era filho da supostamente frágil mortal Creusa e do todo-poderoso deus Apolo; Jamelão era fruto⁷⁹ da unicidade de sua própria voz e do onipresente e constringente *a priori* histórico. Ser filho de mãe ateniense garantiu o direito à palavra livre do grego na política em Atenas; ser a caixa de ressonância de uma voz singular assegurou o direito ao livre canto do artista negro no último país a “abolir a escravidão” nas Américas. A autoctonia de um precisava (no plano ficcional e ideológico em que o texto se insere) ser literal, logo, telúrica; telúrica como a voz do outro, negro grão arquívico que medrou do chão batido da exclusão e dos terreiros do Rio de Janeiro do início do século passado.

Daí a importância de se reconhecer, ver e ouvir na pele e na voz de Jamelão o suporte do arquivo da negritude, como demonstrado na seção anterior deste trabalho. A descoberta de um vínculo indissolúvel entre a voz do cantor e a memória do sofrimento dos negros na diáspora atesta uma autoctonia (uma outra aleturgia do nascimento também) que insere o artista na ordem do discurso verdadeiro; assim como saber-se filho de Creusa decreta a parresía de Íon.

Entretanto, em que pese este aspecto relativo à autoctonia seja, ao meu ver, o que mais definitivamente aproxima os dramas ficcional grego e real brasileiro aqui abordados, há outros aspectos bastante interessantes em comum entre essas tramas. A questão da modulação da voz, por exemplo.

Na peça de Eurípedes a voz é elemento de especial relevância. Apolo é deus da música, da poesia, do canto... é o oráculo, mas está mudo. Ele não quer, não deve assumir sua falta; ninguém o pode obrigar a fazê-lo (id., p. 83), por isso ele mente e leva Xuto e Íon a acreditar serem pai e

⁷⁹ Entre Barthes (*A morte do Autor*, 2004) e Foucault (*O que é um Autor?*, 2001): o resultado de uma cena discursivo-enunciativa. Aqui, o artista Jamelão, o intérprete, é precisamente aquilo que a ontologia de sua voz única o permitiu ou o levou a ser, soando em meio a um contexto sociocultural, histórico e político determinado e adverso.

filho. Creusa, por sua vez, ofendida e temerosa, também se cala sobre a relação com o deus, sobre a gravidez, o parto, o abandono do filho e o real motivo de sua ida a Delfos, até que, humilhada pela imposição de um filho supostamente ilegítimo, ela revela toda a verdade (de que sabia), em dois gestos diferentes: no primeiro, confessional e sussurrante, assume suas faltas frente a seu antigo pedagogo; no outro, em profunda ira, grita e acusa Apolo, em seu templo. Aí está, também, a parresía: na dupla coragem de, por um lado, declarar as próprias culpas diante do velho professor, o mestre, e, por outro, diante de uma clara assimetria de forças, o mais fraco (a mulher mortal) se insurgir contra o mais forte (o deus imortal), apontando-lhe os erros.

Ora, não é preciso voltar a isso, já falamos o suficiente: Jamelão é aquele cuja unicidade ontológica da voz rompe o silêncio imposto aos negros no Brasil. É isso que, *stricto sensu*, dá a sua voz o estatuto da “singularidade”, de “acontecimento discursivo” (cf. FOUCAULT, 1997). Mais: é uma unicidade singular que se revela tanto no lamento agonístico (sussurrante ou ululante) da dor-de-cotovelo, quanto na euforia carnavalesca do samba-enredo (do mais efusivo ao mais reticente). Num gênero ou noutro, a mesma legitimidade telúrica do grão vocal da negritude – que, no limite, pergunta: “Será que já raiou a liberdade? Ou se foi tudo ilusão?”, e assevera: “Moço, não se esqueça que o negro/ também construiu as riquezas/ do nosso Brasil”⁸⁰.

Em Jamelão, o pertencimento ao território (simbólico-geográfico) da negritude e a condição de fruto do encontro da voz com o *a priori* histórico ecoam as palavras de Foucault:

[...] o direito e o dever de dizer a verdade – direito e dever intrínsecos ao exercício do poder – só podem ser fundados sob duas condições: por um lado, que seja identificada e dita em verdade uma genealogia, no duplo sentido da sua continuidade histórica e a de seu pertencimento territorial; e, por outro lado, que esse dizer-a-verdade da genealogia, essa manifestação em verdade da genealogia, esteja em certa relação com a verdade dita pelo deus, mesmo que essa verdade lhe seja arrancada pela violência. (2010b, p. 106)

Além da autoctonia e da modulação vocal, o efetivo exercício da

⁸⁰ Versos do samba-enredo da Mangueira, em 1988, já citado e referenciado nessas páginas, na seção anterior.

parresía é outro aspecto que faz cruzarem os caminhos de Íon e José Bispo. O primeiro deseja ter direito à fala livre e franca a fim de colocar-se na primeira fila da *pólis*; é o desejo de poder, o direito de também decidir o destino da cidade e dos cidadãos. O outro, o brasileiro, chega a forjar um bordão que sintetiza sua luta pelo respeito à sua voz e ao lugar social por ela mesma fundado: “‘Puxador’, não! ‘Puxador’ é de corda, de saco, de fumo. Eu sou ‘intérprete’”.

Na trama de Eurípedes, foi a parresía de Íon (o patriarca dos jônios, ou “iônios”) que o permitiu articular a constituição ateniense; na teia vida-e-obra de Jamelão, sua voz liberta e libertária, além de ter se elevado à condição de “voz do samba, da negritude”, lhe credenciou a guiar a “nação mangueirense” por mais de 50 anos, a servir de parâmetro para todos os demais intérpretes de samba-enredo do Rio de Janeiro e, por consequência, a modular as vozes das multidões que desfilam em coro nas agremiações carnavalescas naquele que é chamado “o maior espetáculo a céu aberto da Terra”⁸¹.

Tudo isso a partir de performances vocais, como as que já foram apresentadas aqui, e em muitas outras. Em todas, à articulação clara e precisa de todos os fonemas, sempre se somava a execução de uma entonação coerente com a melodia, tensionadora do conteúdo lógico-semântico das letras, e em franco diálogo com os instrumentos dos arranjos, fossem eles percussivos ou harmônicos. A dicção de Jamelão é essa manifestação sonora, imediata, da verdade imanente a uma voz firmemente enraizada, a seu tronco majestoso, a sua copa frondosa, tudo aos inconstantes sabores da alegria ou da tristeza, de regimes políticos autoritários ou (pseudo)democráticos, de orquestras, baterias, ou à capela. A austeridade, a segurança e a entrega no canto se sobrepondo a modas e modismos, a épocas e espaços. Voltaremos a falar sobre isso mais adiante.

Agora é hora de deixar um pouco de lado o cotejamento entre Jamelão e o drama *Íon*, e partir para observar a parresía da “voz do samba, da negritude” em possíveis aproximações com os diálogos *Laques*⁸² e *Fedro*, de Platão.

A fim de mitigar o enfado de meu leitor, ajo agora um tanto diferentemente do que fiz na abordagem a *Íon*. Tomo por ponto de apoio

⁸¹ Essa aproximação que venho insinuando entre o poder na *pólis* grega e na carioca tampouco é gratuita. Ela também será desenvolvida no próximo capítulo.

⁸² Disponível em

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bk000472.pdf>. Acesso em 28 out. 2014.

um elemento nuclear e comum aos dois textos clássicos, e que, ao par de me franquear um viés de análise legítimo dos diálogos, me permite a ligação destes com um traço também recorrente no discurso acerca de Jamelão. Ademais, essa opção procedimental por um elemento comum tanto às obras de Platão aludidas quanto à vida e obra de José Bispo Clementino dos Santos, vai dar ainda mais estofa a algumas afirmações que farei na seção (e no capítulo) seguinte(s).

O tal “ponto de apoio” a que me refiro pode ser entrevisto nas palavras de Foucault, quando ele diz que a *parresía*

[...] não é franqueza, não é liberdade de palavra, mas a técnica – *parresía* é um termo técnico – que permite ao mestre utilizar como convém, nas coisas verdadeiras que ele conhece, o que é útil, o que é eficaz para o trabalho de transformação de seu discípulo. A *parresía* é uma qualidade, ou melhor, uma técnica utilizada na relação entre médico e doente, entre mestre e discípulo: é aquela liberdade de jogo, se quisermos, que faz com que, no campo dos conhecimentos verdadeiros, possamos utilizar aquele que é pertinente para a transformação, a modificação, a melhoria do sujeito (2010a, p. 216) [grifos do autor].

Chamo ainda mais atenção para uma passagem dentro da passagem citada: *parresía* é “a técnica [...] que permite ao mestre utilizar como convém, nas coisas verdadeiras que ele conhece, o que é útil, o que é eficaz para o trabalho de transformação de seu discípulo”. Tanto em *Laques* quanto em *Fedro*, Sócrates é aquele em quem se reconhece a mestria, a sabedoria para inquirir e orientar os demais personagens a respeito do trato com as questões que se lhes apresentam. Jamelão, no “mundo do samba”, foi Mestre Jamelão...

Em *Laques*, Lisímaco e Melesias, homens importantes na *pólis*, desejam decidir sobre o melhor para a educação de seus filhos, e, por isso, arguem Nícias e Laques sobre uma questão específica e pragmática: a contratação de um professor de esgrima. A divergência de opinião dos dois soldados leva os quatro a consultarem Sócrates, o mais habilitado para decidir quando o assunto é “a educação dos mais jovens” (PLATÃO, S/D.b., 180c). Em *Fedro*, o personagem-título acredita no valor de um discurso sobre o amor que lhe tinha sido escrito e lido por Lísias, o “logógrafo”. Por ter gostado tanto do discurso, Fedro o guardava nas dobras da túnica, a fim de memorizá-lo fora dos muros da cidade. É

Sócrates quem desta vez toma a iniciativa de arguir, e, a princípio, apenas põe em dúvida o valor do discurso, fazendo ele mesmo um outro de teor muito parecido, mas melhor. Logo em seguida, entretanto, o filósofo pede desculpas aos deuses por ter defendido algo em que de fato não acreditava, e faz aquele que seria o definitivo “discurso verdadeiro sobre o amor verdadeiro” (FOUCAULT, 2010b, p. 304).

Em ambos os casos, é Sócrates quem aponta as regras para a validação dos pontos de vista, para a observação das diversas nuances das questões, até chegar ao cerne delas – sempre sob o crivo da verdade advinda do “cuidado de si”. Em *Laques* “[...] Sócrates, aparece como aquele que detém a parresía, que tem o direito de usar a parresía, e a quem os interlocutores reconhecem o direito essencial de servir-se dela como ele bem entender” (FOUCAULT, 2011, p. 107); em *Fedro*, o filósofo ratifica o vínculo entre verdade e discurso, dizendo que “não existe arte retórica propriamente dita sem o conhecimento da verdade, nem jamais poderá haver” (PLATÃO, 2001, p. 99).

É nesse diálogo, aliás, que Sócrates mergulha mais fundo na discussão acerca do que a rigor diferenciaria os discursos bom (filosófico, verdadeiro) e mau (retórico, verossímil ou mesmo falso). Depois de uma série de fábulas e alegorias, ele alcança o que parece ser o ponto mais visceral de toda a questão: “[...] o homem conhecedor do justo, do belo e do bom dará às suas sementes um uso menos judicioso do que o camponês?” (PLATÃO, 2001, p. 121).

Foucault resume assim a relação verdade/ discurso/ prática da alma, ou psicagogia, num contraste entre o discurso filosófico e o retórico, a partir do *Fedro*:

[...] o modo de ser do discurso filosófico é caracterizado pelo fato de que, por um lado, o conhecimento da verdade não é simplesmente necessário, não é simplesmente uma condição prévia nele, mas uma função constante. E essa função constante da relação com a verdade no discurso que é a dialética, essa função constante não pode ser dissociada do efeito imediato, do efeito direto que é operado, não simplesmente sobre a alma daquele a quem o discurso se dirige, mas também daquele que faz o discurso. É isso a psicagogia.

Conhecimento da verdade e prática da alma, articulação fundamental, essencial, indissociável da dialética e da psicagogia: é isso que caracteriza

a *tékhnē* própria do discurso verdadeiro, e é nisso que o filósofo, por ser a mesmo tempo dialético e psicagogo, o filósofo será verdadeiramente o parresíasta, e o único parresíasta, o que o retórico, o homem da retórica não é capaz de ser nem de fazer. (FOUCAULT, 2010b pp, 304-5)

Filiação intrínseca e legítima, portanto, do filósofo à verdade. Filiação que tanto transforma o discípulo/ ouvinte (cidadão) quanto atravessa e modula o comportamento do próprio mestre/ filósofo, como fica evidente em *Laques*.

Nesse diálogo, Sócrates diz a Nícias: “[...] você deve buscar aquele entre nós que seja um especialista no cuidado da alma [cuidado de si, portanto], que, assim mesmo, seja capaz de cuidar bem dele e que tenha tido bons mestres nessa arte⁸³”. Ao fim e ao cabo, na ausência de alguém com tais características, a conclusão é uma só: vale mais todos aqueles homens adultos e respeitados – inclusive o próprio filósofo, que não se isenta – voltarem para os bancos escolares para aprenderem de fato as coisas importantes para uma vida justa bela e boa, do que negligenciar a educação dos mais jovens (PLATÃO, S/D.b., 201a).

Esta é, pois, uma demonstração clara do ponto a que chegava a parresía de Sócrates, de seu cuidado consigo mesmo. Para não trair sua convicção, ele tem a coragem de assumir a própria ignorância em relação a um tema, e de se colocar como alguém ainda a ser ensinado. Afinal, “se ocupar de si mesmo consiste, primeiramente e antes de mais nada, em saber se sabemos mesmo o que sabemos ou não” (FOUCAULT, 2010b, p. 296).

É neste sentido, portanto, que defendo a parresía de Jamelão, não só nos moldes em que espero tê-la comprovado em *Íon* (parresía sobretudo de nascimento, mas também da coragem da verdade), mas ainda segundo um modelo socrático de comportamento do mestre que só deve falar conforme sua mais íntima crença (como no *Fedro*), e que leva seu compromisso com a verdade às últimas consequências (no *Laques*).

Nas performances vocais de José Bispo, esse compromisso com o cantar verdadeiro que diferencia “intérpretes” e “puxadores” se materializa numa dicção austera, em que a íntima crença do cantor em sua qualidade vocal (verdadeira), e em seu bem cantar (legítimo), devem se

⁸³ No original: “[...] hay que buscar a aquel de entre nosotros que sea un técnico en el cuidado del alma, que, asimismo, sea capaz de cuidar bien de ella y que haya tenido buenos maestros de eso”. (PLATÃO, S/D.b, 185e)

mostrar “a cada instante”, porque “a verdade tem de ser uma função constante e permanente do discurso” (FOUCAULT, 2010b, pp. 300-1), a despeito do risco que essa atitude implique.

Às vezes é até possível perceber isso no exercício simples de comparar duas performances diferentes de Jamelão para uma mesma canção: uma quando ele era mais jovem, outra já com idade avançada. Na gravação de 1972 de “Ela disse-me assim”⁸⁴, por exemplo – quando o cantor tinha em torno de 59 anos – a voz soa bastante mais aguda, brilhante, alcançando todas as notas aparentemente sem esforço. Na gravação de 2005⁸⁵ – aos 92 anos de idade –, Jamelão parece querer afrontar os inevitáveis efeitos do tempo, e canta no mesmo tom. O corpo, entretanto, não é imune ao passar dos anos: a tessitura vocal não é mais a mesma, o timbre já não tem o mesmo constante brilho metálico, às vezes a voz soa roufenha, e algumas notas já não são mais possíveis: o cantor semitona em algumas passagens mais agudas.

Evidentemente não se trata de descuido, nem de desconhecimento de teoria e prática musical. Jamelão não contava apenas com algo que se chame “dom”, nem só com a experiência dos anos de carreira, um repertório que, mesmo variado, tinha suas constantes (e a canção em tela era uma delas). Ele contava com muito mais que isso. Tinha algum conhecimento de teoria musical, pois fora copista de partituras na juventude; e era acompanhando, naquela performance de 2005, por um músico muito experiente e competente, o pianista Guilherme Vergueiro – que é um dos diretores do documentário. Logo, não foi “sem querer” que o cantor executou a canção naquele tom.

A performance é, sim, a materialização de uma crença: a crença de que aquela é a verdade daquela canção, naquela voz. Ainda que a voz não fosse mais a mesma. A rigor, isso não é importante, aqui. O que importa é o gesto franco e corajoso de um homem que, aos 92 anos de idade, esculpe em seu canto as feições de sua mais íntima crença, a mais arraigada não só em sua mente, mas em seu próprio corpo. E não abre mão disso. Ou, para parafrasear Sócrates (cf. PLATÃO, 2001), como um bom médico, que, mais do que simplesmente conhecer as doenças e os medicamentos, sabe exatamente identificar a quem receitar tal ou qual medicamento, em que dosagem; e, quando não há como contorná-los, a despeito dos possíveis efeitos colaterais. Esse era o compromisso de

⁸⁴ Disponível em <http://www.sambaderaiz.net/jamelao-interpreta-lupcinio-rodrigues-jamelao/>. Acesso em: 28 out. 2014.

⁸⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7GLk1eeom1M>. Acesso em: 28 out. 2014.

Jamelão com seu canto, com sua dicção: “aquele era o tom ideal para ele cantar aquela música, e ponto final”. Qualquer outro seria algo como uma falsificação de si mesmo, logo, um discurso falso.

Por fim, uma breve alusão a algo de cuja ausência, até então, o leitor talvez já se ressentisse: o temperamento de Jamelão. Talvez o caminho mais fácil e seguro para falar de sua parresia fosse aludir à sua personalidade forte – fonte de tantas tiradas antológicas –, ao seu humor um tanto instável – dizem. Não são poucos os registros de imagens e depoimentos de passagens prosaicas envolvendo o intérprete, que poderiam servir de mote para um estudo que objetivasse identificar, nele, por essa via, a parresia.

Não recorri em momento algum a nenhuma dessas passagens, até agora, por uma opção teórico-metodológica: eu deliberadamente desejei ancorar toda a análise em elementos identificáveis nas performances vocais de Jamelão. Ou seja, desejei, todo o tempo, até aqui, manter minha argumentação centrada na escuta da “voz do samba, da negritude”.

No entanto, recorro agora, ao fim desta seção, a apenas uma passagem assim. O episódio aconteceu no último ano em que José Bispo se apresentou no desfile oficial da Mangueira, em 2006⁸⁶. Era o momento do esquentar; a escola iria iniciar seu desfile, estava na concentração. Os âncoras da transmissão televisiva faziam referência ao início do desfile e à “emoção” de ouvir a voz de Jamelão na Sapucaí (diz Maria Beltrão), “o que, convenhamos, é uma grife!” (arremata Cléber Machado).

Acontece que, como já foi dito aqui, Jamelão não tinha grito de guerra, e o esquentar da escola era tradicionalmente feito com o canto do samba “Exaltação à Mangueira”. Na transmissão pela TV é possível ouvir, ao fundo da fala dos jornalistas, o começo do canto, os primeiros versos do samba de exaltação. Atentando-se àquele canto, percebe-se que não foi a voz Jamelão que o iniciou, mas logo a seguir, ainda nos primeiros versos, ela soa. Há um corte na imagem transmitida, que deixa de ser a dos narradores, e passa a ser a do intérprete, em cima do carro de som, cantando, com o microfone na mão direita próxima à boca, e fazendo, com a mão esquerda, um gesto obsceno em direção a alguém que, aparentemente, estava não chão (aos 57’ do vídeo).

Ele estava protestando contra o fato de que alguém começara a cantar antes dele. Era inadmissível! Ele era o intérprete oficial, ele deveria iniciar o canto da escola. No gesto público, inquestionável, inegável, Jamelão reivindica seu direito à voz, reivindica o respeito ao seu lugar de

⁸⁶ Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=cd7YIPIFIkw>>. Acesso em 28 out. 2014.

primeira voz a soar no desfile da Mangueira.

Ao contrário do Apolo culpado e mudo de *Íon*, seu descendente afrobrasileiro, grão da voz do samba e da negritude, aos 92 anos de idade, mestre orgulhoso e convicto, exigia o silêncio para que a verdade soasse. O rompante, o gesto obsceno, como sempre, foram apenas pano de fundo.

2.4 ESPAÇO JAMELÃO: “ENCANTA-ME, OU TE DEVORO!”

Os caracteres que conduziram a voz de José Bispo ao estatuto arquivico de “voz do samba, da negritude” são imanentes a ela e compõem o espectro de sua parresia: a particular articulação entre características voco-fisiológicas específicas e condições históricas, políticas, socioculturais e discursivas determinadas. Entretanto, é de se supor que, visto todas as vozes serem únicas, teríamos, com o silenciar da de Jamelão, a manifestação explícita da vocação autodestrutiva do arquivo, àquilo em virtude de que Derrida (2001, p. 23) diz: “todo arquivo trabalha *a priori* contra si mesmo”, ou, mais especificamente, “a pulsão de morte é, acima de tudo, *anarquivica*, poderíamos dizer, *arquiviolítica*. Sempre foi, por vocação, silenciosa, destruidora do arquivo” (id., p. 21) [grifos do autor].

A unicidade das vozes denuncia, portanto, a pulsão de morte no arquivo do samba e da negritude de que o corpo e a voz de Jamelão são suportes. Essa voz, a um só tempo, fundou a forma de subjetividade “intérprete de samba-enredo”, instituiu-se como uma contraparte material da abstração “voz da negritude, do samba” e, portanto, como parâmetro para legitimação de todas as vozes pretendentes a franquearem a seus donos o mesmo estatuto discursivo, a ocupação daquela mesma posição-sujeito. Contudo, justamente por serem únicas, inimitáveis, as características voco-fisiológicas só raramente possibilitam grandes semelhanças intervocálicas, semelhanças que, mesmo existindo, não são bastantes nem definitivas, porque, p.e., é definitivamente impossível reproduzir as circunstâncias históricas, políticas e socioculturais que ensejaram aquele também único acontecimento discursivo: a irrupção da “voz do samba”.

Essa relação de comparação e hierarquização entre uma abstração (uma “Ideia”) e os pretendentes a sua cópia explícita dois processos muito importantes para este trabalho. Por um lado, ela claramente remete à “reversão do platonismo”⁸⁷, expressão de Nietzsche sobre a qual Gilles

⁸⁷ O combate de Adriana Cavarero ao processo de “desvocalização do *logos*” também é uma espécie de “reversão do platonismo”. Não no sentido que

Deleuze procura refletir em *Platão e o simulacro* (2001); por outro lado, remete também ao jogo de forças que, para Foucault, é o terreno em que as subjetividades se formam, jogo que engendra, p.e., a parresía, de que falamos na seção anterior (II.3).

Em seu texto, Deleuze, numa espécie de resenha, aponta a distinção entre as cópias-ícones e os simulacros-fantasmas, na visão platônica. Segundo ele, essa distinção se estabelece por meio da dinâmica de aproximação/distanciamento entre cada um dos pretendentes a integrantes de uma mesma categoria e a Ideia, a abstração que lhe serve de “rótulo”. Assim, em se tratando da categoria cujo rótulo ideal é “voz da negritude, do samba”, a voz de Jamelão se instituiu como cópia-primeira, cópia-ícone, a mais próxima do Ideal. Daí em diante, todas as demais vozes que se aventuram a cantar sambas-enredo têm sempre aquela outra como fundo sonoro. As que, como ela, se aproximam do Ideal, são consideradas cópias; as que mais se distanciam, simulacros.

Toda a reflexão de Deleuze, no entanto, visa chegar à compreensão da “reversão do platonismo”, sugerida por Nietzsche. Ainda segundo o francês, essa “reversão” só é possível numa perspectiva “intempestiva” – outro termo nietzschiano –, ou seja, numa perspectiva em que a história, o passado, não seja um monumento (inalcançável), nem um acervo de antiquário (reliquia inimitável), mas, sim, uma constante reserva de potência, fonte de inspiração (cf. NIETZSCHE, na *Segunda consideração intempestiva*, 2003).

Dessa forma, reversa ao platonismo – que esvazia o valor individual das cópias, torna-as “fantasmas”, e, concomitantemente, superestima a Ideia e a cópia-primeira, tornando-a “ícone” –, a grande potência do simulacro está justamente em sua diferença sobre o pano de fundo da semelhança; isto é, o grande valor das cópias quaisquer (das mais semelhantes às mais díspares, não de um Ideal, mas, sim, da unidade semiótica e categorial das cópias) é justamente seu poder de, sem perder a identidade com a categoria, fazer reluzir sua própria singularidade. É esse poder que mantém vivos uma categoria e seus grandes expoentes do passado. Essa é, creio, uma resistência possível à vocação autodestrutiva que ameaça o arquivo.

Pode-se dizer, então, numa abordagem filiada a tais reflexões (reversas ao platonismo) de Deleuze, que entre os cantores que se propõem a cantar sambas-enredo, alguns se tornam cópias ideais de “intérpretes de sambas-enredo” – porque suas vozes guardam grandes

Nietzsche e Deleuze deram ao termo, mas, sim, na forma de uma estratégia antimetafísica – a “ontologia vocálica da unicidade”.

semelhanças com “a voz da negritude, do samba” –; outros serão simulacros de “intérpretes de samba-enredo” – porque suas vozes se aproximam pouco daquela voz ideal, mas sua singularidade é um fator intempestivo, porque produtivo e potencializador da categoria como um todo –; e haverá os que, mesmo cantando aquele tipo de samba, não serão ditos “intérpretes de samba-enredo” – porque suas diferenças em relação à categoria se sobrepõem às semelhanças de maneira radical.

Em paralelo, no que diz respeito à constituição da subjetividade numa perspectiva foucaultiana, os elementos que entram em voga não admitem idealizações platônicas: o processo subjetivo se dá em meio a constrições, coerções e resistências verificáveis nas práticas sociais cotidianas. O estabelecimento da parresía, como vimos mais detidamente na seção II.3 deste trabalho, é um dos fenômenos suscitados por esse processo discursivo; mas, em essência, o que o tipifica é precisamente a tensão entre o indivíduo e as “positividades”.

Em *Arqueologia do saber*, Foucault fala sobre o “*a priori* histórico” e seu poder coercitivo e constringente. São as “positividades”, termo que, segundo Giorgio Agamben (“*O que é um dispositivo?*”, 2009), Foucault toma emprestado a Hegel. Diz o filósofo italiano:

Se ‘positividade’ é o nome que, segundo Hyppolite, o jovem Hegel dá ao elemento histórico, com toda sua carga de regras, ritos e instituições impostas aos indivíduos por um poder externo, mas que se torna, por assim dizer, interiorizada nos sistemas das crenças e dos sentimentos, então Foucault, tomando emprestado esse termo (que se tornará mais tarde ‘dispositivo’), toma posição em relação a um problema decisivo, que é também o seu problema mais próprio: a relação entre os indivíduos como seres vivos e o elemento histórico, entendendo com este termo o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam as relações de poder. (2009, p. 32)

O “*a priori* histórico”, as “positividades” compuseram exatamente o cenário discursivo que fez a singularidade da voz de Jamelão “acontecer” como legítima “voz da negritude, do samba”. José Bispo era detentor do “saber útil” que caracteriza os mestres, os sabedores daquilo que importa para a constituição dos sujeitos (FOUCAULT, 2010). Como bem diz Souza em *Resistir, a que será que se resiste? O sujeito feito fora*

de si (2003), “se as práticas de dominação produzem sujeitos, também o fazem as práticas de liberdade”. O genocanto de Jamelão era uma prática – autoafirmativa – de liberdade.

E é justamente entre práticas de dominação e de libertação no interior de uma dada ordem discursiva que o sujeito se produz: como efeito de assujeitamento – se houve dominação – ou de subjetivação – se houve fuga (SOUZA, 2003). A “voz da negritude, do samba”, a voz de Jamelão e seu genocanto, possibilitaram um exercício de subjetivação, de produção do sujeito “intérprete de sambas-enredo” – em meio a uma ordem discursiva que interditava ao negro o direito à voz, nunca é demais lembrar.

Só que, como Roland Barthes disse em sua *Aula* ([1999]) inaugural no *Collège de France*, “não há lugar fora do poder”; todo acontecimento discursivo é rapidamente capturado pelo discurso e passa a ser mais um componente em sua engrenagem ordenadora (cf. FOUCAULT, 2003). Jamelão (seu corpo, sua voz, seu genocanto), suporte para o arquivo “da negritude, do samba”, não seria exceção.

O pensamento de Giorgio Agamben é bastante esclarecedor quanto a esse processo:

[...] chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem [...] (2009, p. 40-41)

A “voz da negritude, do samba” se transformou, ela própria, num dispositivo. Não há dúvida de que comparação e hierarquização, mecanismos a que nos referíamos há pouco, são meios, por assim dizer, “empíricos” de perceber um processo que, afinal, poderia ser sintetizado de maneira bastante prosaica na expressão de um truísmo: Jamelão era modelo de intérprete de sambas (enredo ou canção). Contudo, “modelo”, “parâmetro”, “paradigma”... são termos diretamente ligados à relação platônico-nietzschiana-deleuziana entre Ideia, cópias e simulacros, e também à noção derridiana de “impressão arquivica”, e à concepção

foucaultiana de “dispositivo”, que Agamben adota e explora a fim de vaticinar: [sujeito é] “o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os vivos e os dispositivos” (id.).

E esse “corpo a corpo” pode ser fantasticamente destrutivo, como o fantasma do Rei Hamlet, ou a Esfinge de Tebas. Vejamos.

“[...] ninguém é nem nasce sujeito” (SOUZA, 2003, p. 39), é uma síntese bastante arguta do intrincado processo de construção subjetiva a que, segundo Michel Foucault, todos estamos continuamente expostos. Todos, inclusive, é claro, os cantores de samba que se pretendem intérpretes de sambas-enredo. Para eles, a existência da “voz do samba, da negritude” é um componente discursivo (constringente e coercitivo) a mais numa equação já bastante complicada.

[...] tais relações não se reduzem à pressão, ao controle, ao comando, à disciplina, dispositivos de obstrução, portanto de dominação. De natureza mais complexa, as relações de poder no interior das quais as subjetividades se efetivam podem também adotar a forma da instabilidade, abrindo para estratégias possíveis de desmobilização e saída de um estado de dominação, bem como para a circulação livre das diferentes possibilidades de ser sujeito. (SOUZA, 2003, p. 42)

Incorporada ao poder ordenador do discurso, a voz do samba passa a ser, ela mesma, um outro dispositivo disciplinador, ou seja, uma máquina de construção de sujeitos (cf. AGAMBEN, 2009). A partir de então, as relações de força se dão segundo o formato já descrito: se por dominação, assujeitamento; se por libertação, subjetivação. Num caso ou noutro, como diz Souza, na agenda foucaultiana importa sobretudo atentar para “a conversão de práticas políticas de dominação em jogos estratégicos abertos e imparciais” (2003, p. 42).

É o que passo a fazer: observar um desses jogos. A cena enunciativa é um tanto complexa. É uma aparição, que claramente se marca e se dilata no tempo e no espaço, colaborando ativamente para a construção de uma aura de perenidade icônica em torno da figura de Jamelão. Aliás, por razões que a esta altura já serão óbvias, espero, abjuro deliberadamente à parcialidade videocêntrica da expressão “aura de perenidade icônica em torno da figura de Jamelão”. Chamemos de “eco de perenidade acústica em torno da voz de Jamelão”. É dever de justiça fazer essa ressalva, principalmente em face do forte e inegável (mas apenas superficial) apelo visual do enunciado objeto de análise nesta

subseção.

Falo da existência do “Espaço Jamelão” no Sambódromo do Rio de Janeiro e, mais especificamente, da ostentação, nesse espaço, de um painel com uma imensa foto do cantor, já idoso, com um microfone na mão direita, próximo à boca, e com a mão esquerda em concha, junto à orelha esquerda, como quem se esforçasse para ouvir melhor algo. Essa foto, naquele espaço, sem dúvida alguma alça o intérprete a uma dimensão simbólica absoluta e incontornavelmente mítica. Ali, no ponto onde começam os desfiles e os intérpretes normalmente lançam seu grito de guerra, Jamelão os desafia: “encanta-me, ou te devoro!”.

A fim de compartilharmos a memória visual daquilo sobre o que refletimos, vamos a algumas imagens. São fotos da placa de inauguração e identificação do “Espaço Jamelão” (figura 1), do painel com a foto do cantor, a bateria e o carro de som da Beija Flor de Nilópolis posicionada para o início do ensaio técnico (figura 2), e do mapa do Sambódromo (figura 3). O Espaço fica na esquina das ruas Marquês de Sapucaí (a “passarela” dos desfiles) e Afonso Cavalcanti, e também é conhecido como “1º recuo da bateria”. Como já vimos, o grito de guerra dos intérpretes e o “esquenta” das escolas acontecem por ali.

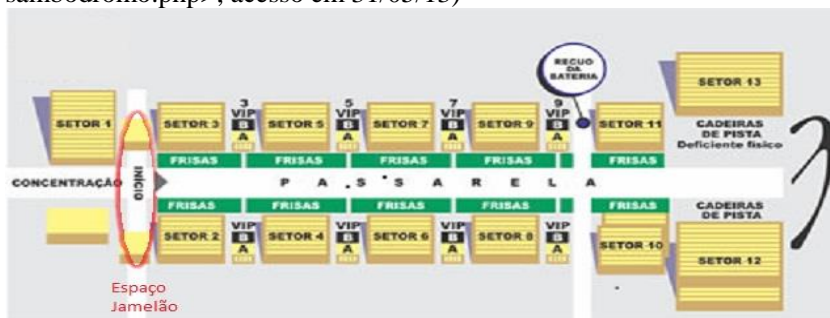
Figura 1 - arquivo pessoal



Figura 2 - arquivo pessoal



Figura 3 - adaptada de <<http://insideriocarnaval.com.br/mapa-do-sambodromo.php>>, acesso em 31/05/13)



Acredito que a figura 2 colabore bastante para a compreensão da presença esfíngica de Jamelão num dos momentos mais tensos para os intérpretes de sambas-enredo das escolas do Rio, quando eles têm que arregimentar os foliões, determinar o tom e o ritmo do canto da escola, enfim, o momento de convocação para a batalha, o instante do grito de guerra. Na imagem pode-se ver um dos intérpretes mais experientes da

atualidade: Neguinho da Beija Flor (no alto do carro de som, à esquerda); é ele que está há mais tempo à frente de uma mesma agremiação no Rio de Janeiro.

Entretanto essas não são as únicas imagens que quero compartilhar com meu leitor. Desejo ainda recorrer a alguns vídeos que mostram de maneira muito mais dinâmica algumas nuances daquela cena enunciativa que evidencia aquilo que venho defendendo, a condição discursiva de dispositivo a que “a voz do samba, da negritude” chegou, condição metonimizada pela instituição do Espaço Jamelão e pela “disposição” – com perdão pelo trocadilho óbvio – simbólica daquele espaço. Os vídeos trazem a visão e a audição que se tem do 1º recuo da bateria, estando-se nas arquibancadas do Setor 1 do Sambódromo, durante o desfile oficial das escolas.

O primeiro mostra o início do desfile da Beija-flor em 2012⁸⁸. A cena foi capturada por mim mesmo, *in loco*. A despeito de minha consciência dos inconvenientes de uma gravação evidentemente precária, julguei importante para esta pesquisa o registro do que o público presente naquela região do sambódromo vê e ouve durante um desfile oficial de uma escola de samba. O segundo vídeo mostra o início do desfile da Imperatriz Leopoldinense em 2012⁸⁹. Também foi gravado por mim. Nele vê-se outro grande intérprete – Dominginhos do Estácio, o que está há mais tempo em atividade como voz-guia nos desfiles de escolas de samba – lançando seu grito de guerra e dando início à apresentação de sua agremiação. Nos dois casos Jamelão aparece ao fundo, desafiador, aguardando pela voz dos intérpretes.

A alusão a desafios e à Esfinge, contudo, não se justifica apenas, nem principalmente, pela posição espacial que o referido painel ocupa no Espaço Jamelão, nem pela “fama de mau”, por assim dizer, do ex-intérprete da Mangueira. Na verdade, essa associação se deve especificamente ao jogo de produção de subjetividades que discreto se desenrola em face da existência material de um componente simbólico acionador da tensão entre saber, poder, coragem e verdade – quatro conceitos fundamentais em toda a obra de Michel Foucault.

Por isso mesmo, para tentar refletir sobre esse processo subliminar de produção de subjetividades, talvez não seja má ideia repetir, por um momento, o procedimento arqueogenealógico foucaultiano.

⁸⁸ Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=dBJoC_mggZw>.

Acesso em: 28 out. 2014.

⁸⁹ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=j-JdMAaYOoo>>. Acesso em: 28 out. 2014.

Logo no primeiro diálogo de *Édipo Rei*, Sófocles (2002) faz um Sacerdote colocar o público/ leitor a par do prestígio do protagonista da trama entre os habitantes de Tebas. O ancião fala ainda da razão de toda aquela deferência – a vitória de Édipo sobre a Esfinge:

Ó rei, todos nós, eu e estes jovens, que nos ajoelhamos ao teu altar, diante de tua porta, mesmo não te igualando aos deuses, vemos em ti o primeiro entre os homens; primeiro nas coisas da vida, primeiro nas atenções divinas. Livraste nossa cidade do ignóbil tributo que pagávamos à cruel Esfinge cantadeira; sem teres recebido de nós tal encargo, mas com o auxílio de algum deus conforme todos dizem e creem, reedificaste nossas vidas. Agora, mais uma vez recorremos a ti, glorioso Édipo; a ti, por tuas humanas virtudes ou pela inspiração divina, suplicamos-te que descubras um remédio para nossos males: pois quem sempre antes agiu sabiamente é quem pode agora dar os melhores conselhos.

Ó mais sábio entre os mortais, salva esta infeliz cidade, e confirma a tua glória! Pelos feitos que já lhe preparaste, Tebas te consagra seu salvador! Não permitas que lembremos teu reinado como o que nos chegou a erguer para nos deixar recair no infortúnio! Reabilita, para sempre, esta cidade, e nos restitui a paz! Que a graça dos deuses, pela qual nos trouxeste a sorte, sorria a ti novamente! Pois se hás de reinar sobre a cidade, bem melhor será que reines sobre homens, do que sobre o deserto; de nada vale cidadela ou navio, se neles homens não houver, que os guarneçam! (id., p. 30)

Bem no início de um outro clássico do teatro e da literatura universais, *Hamlet* (SHAKESPEARE, 2002) algo também muito interessante ocorre. Ainda na primeira cena, diante da aterrorizante aparição do Fantasma do rei Hamlet, a “erudição” de Horácio não vale de nada, o Fantasma não lhe dá atenção, não lhe dirige palavra. O rei morto só falará a seu filho, o príncipe Hamlet, na cena V. Entretanto, um pouco antes (no final da cena IV), o jovem já parece transtornado pela visão inesperada e pelo chamado de seu falecido pai:

O meu destino chama e torna as menores artérias

de meu corpo tão fortes quanto os nervos do Leão da Nemeia. (*O Fantasma acena.*) Continua chamando. Me deixem livre, senhores. Pelos céus, transformarei também em fantasma quem me detiver novamente. Afastem-se! (*Ao Fantasma.*) Pode ir – vou atrás. (*Saem, o Fantasma e Hamlet.*) (id., p.29)

Há algumas semelhanças a serem destacadas, não só entre esses trechos, mas entre as duas peças como um todo. Em primeiro lugar, o fato de que ambas apresentam protagonistas cuja assunção a tal condição se deu por meio de um rito de passagem: o contato com seres fantásticos, sobrenaturais (o confronto com a Esfinge, no caso de Édipo, e o diálogo com Fantasma do rei, no caso do príncipe Hamlet). Além disso, note-se também que tanto o monarca de Tebas quanto o herdeiro do trono usurpado da Dinamarca eram integrantes de uma linhagem real: Édipo era o filho enfeitado de Laio e Jocasta, e Hamlet, o órfão do rei traído pelo próprio irmão. A ascendência nobre não bastou para que nenhum dos dois governasse. O grego só chegou ao poder depois de demonstrar sua sabedoria – a mesma sabedoria cuja nova manifestação o Sacerdote suplicava; o dinamarquês sequer chegou ele mesmo ao poder, ainda que, trazendo a verdade à tona, tenha retirado seu tio Claudio do trono.

Nos dois textos canônicos a verdade é algo por que os protagonistas têm a coragem de arriscar a própria vida. E terminam por sacrificá-la, a rigor, cada um a seu modo. Nos dois textos, entes fantásticos se interpõem entre esses homens ungidos pela nobreza e o exercício pleno do poder de sua realeza. Eles sabem que esse exercício pleno só será alcançado se a verdade vier à tona: em Tebas, a verdadeira causa do novo infortúnio que se abate sobre a cidade; na Dinamarca, as reais circunstâncias da morte do Rei Hamlet. Édipo e Hamlet precisam ser sábios e corajosos para alcançar e/ou manter seu poder; os dois precisam se mostrar, numa só palavra, parresiasistas.

Já vimos, ao longo de todo o trabalho até aqui (e mais especificamente na seção II.3), como Jamelão construiu sua própria parresia no confronto diuturno entre a singularidade de sua voz e o *a priori* histórico, as positivities que a precederam e cercaram. Também o reconhecido “saber útil” (cf. FOUCAULT, 2010a) de Jamelão fundou um lugar social (o “intérprete de samba-enredo”), e tornou o cantor um mestre; parresiasista, Jamelão viu sua voz se transformar num ícone arquivado, na “voz do samba, da negritude”; morto, foi oficialmente assimilado pelo discurso do poder.

A criação pelo poder público de um espaço, no sambódromo, em homenagem ao intérprete da Mangueira é uma enunciação que merece reflexão cuidadosa. Não há um “Espaço Cartola”, nem “Espaço Candeia”, ou Xangô, Manacea, Donga, João da Baiana... O único a ser lembrado dessa forma pelo poder público, ali no sambódromo, foi Jamelão. Não que os demais tenham sido menos ou mais importantes, até porque, para ficar só num exemplo, uma das duas escolas municipais existentes na Praça Onze – uma espécie de “proto-antessala” da Sapucaí dos desfiles – tem o nome de Tia Ciata, uma das figuras mais importantes do samba, legítima “mediadora cultural” (cf. VIANNA, 2010; SODRÉ, 1998; MOURA, 1995) a quase literalmente dar berço à manifestação cultural que nascia por ali no final do séc. XIX, como também já foi dito. Logo, não é pequena a carga simbólica em torno da escolha do nome daquela escola.

Tampouco é pequena a simbologia ligada ao batismo daquela esquina do Rio de Janeiro (muito movimentada durante os dias de folia de Momo) com o famoso apelido de José Bispo. Cabe, no mínimo, pensar no fato de que, se qualquer um dos demais precursores do samba aqui citados fosse também homenageado com um “Espaço” no sambódromo, todos os demais deixados de lado teriam sido injustiçados: todos contribuíram para a existência do samba como um todo, para sua conformação e distinção em relação a outros gêneros musicais similares. Entretanto, a imensa importância de cada um deles não está atrelada a algum ponto particular do sambódromo, nenhum deles “reinou sozinho” naquele lugar.

Assim, creio ser legítimo afirmar que a criação de um “Espaço Jamelão” no Sambódromo, pelo poder público, é uma forma de entronização que liga o cantor àquele ambiente específico de forma inapelável. O Estado, que costuma primar pela louvação e pela instituição dos marcos da “história monumental” (cf. NIETZSCHE, 2003), elevou o cantor a uma condição de monumento que é, sob todos os ângulos, metonímica: parcial e totalizante. Ou, numa só palavra, “simbólica” (cf. BOURDIEU, 2010).

É possível citar – rapidamente, sem me alongar demais na exposição dos caminhos óbvios que me levam a destacá-los – dois fatores que claramente endossam minha afirmação acerca dessa homenagem a Jamelão ser uma espécie de entronização. Tais fatores se articulam na forma de uma “estrutura simbólica”, quer dizer, um recorte de um “sistema simbólico” (sempre conforme o já referenciado Bourdieu). O primeiro desses fatores é a própria criação do Sambódromo, nos traços mais amplos como se deu; o segundo é a dedicação do espaço que é o

lugar do 1º recuo das baterias à memória de um cantor, e não à de um mestre de bateria, como Marçal (da Portela e do Império Serrano, o mais famoso entre eles) ou André (da Mocidade, o criador das “paradinhas”) por exemplo.

Ao primeiro desses fatores. Pouca gente sabe, mas o nome oficial do Sambódromo do Rio de Janeiro é “Passarela Professor Darcy Ribeiro”. O sociólogo foi seu idealizador; seu arquiteto foi Oscar Niemeyer. Uma parceria que, de certa forma, se repetia: Niemeyer projetou Brasília; Darcy fundou a Universidade de Brasília (UnB), de cujo Departamento de Arquitetura Niemeyer foi o primeiro diretor. Arte e conhecimento, forma e conteúdo de novo aliados, dessa vez no Rio de Janeiro.

Em menos de cem anos, então, o samba (ob)tivera do Estado: perseguição, proibição, permissão, manipulação... para, finalmente, em 1984, merecer uma benesse assim tão grande? Um projeto em parceria de dois ex-exilados políticos, dois dos nossos intelectuais mais famosos, respeitados e idealistas?

As coisas não são tão românticas assim, mas, como eu já disse, também não vou me alongar demais tergiversando sobre a tentativa de “disciplinarização” (cf. FOUCAULT, 2007) que a criação do Sambódromo indicia. Fico apenas com a camada anterior, o valor simbólico que o senso comum atribui àquela passarela: o reconhecimento estatal ao elevado valor cultural do samba. O sambódromo é “o templo do samba”, e, nesse templo, por sua localização, o Espaço Jamelão é uma espécie de “sala de recepção”⁹⁰, o que faz do cantor algo parecido com um “mestre de cerimônias”.

E talvez essa semelhança com o papel de um “mestre de cerimônias”, função em geral imanente ao intérprete de sambas-enredo, tenha sido o elemento decisivo para tornar “lógico” o batismo daquele espaço – dedicado, originalmente, ao estacionamento da bateria para o começo dos desfiles das escolas – com o nome (e a imagem) do recém-falecido Jamelão.

Pode ser que tenha sido apenas essa a razão, mas não é a minha hipótese preferida. Prefiro lembrar que, na cronologia da apresentação das escolas, antes de a bateria começar a tocar, soa a voz do intérprete: vem seu grito de guerra, vem seu canto. A bateria acompanha a voz do cantor.

Se é assim (e é assim), se a voz humana vem antes do som dos instrumentos de percussão, nada mais “lógico” que a primeira voz a ter

⁹⁰ Numa referência ao famoso samba de Cartola, disponível em <http://www.vagalume.com.br/cartola/sala-de-recepcao.html>. Acesso em 28 out. 2014.

soado ali, a que permaneceu por mais tempo, aquela que era conhecida como “A voz do samba”, nada mais “lógico” que ela empreste seu nome ao espaço. É essa, ao que parece, a gênese do “Espaço Jamelão”.

E toda essa aparente “lógica” faz lembrar, de novo, Bourdieu (2010, p. 9):

Os ‘sistemas simbólicos’, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção de realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o conformismo lógico, quer dizer, ‘uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências’. [grifos do autor]

Por isso afirmei que a criação do Espaço Jamelão é uma forma de entronização: é o componente visível de um sistema simbólico bastante mais amplo que faz parecer “lógica” a existência de um lugar como aquele, justamente onde ele está, por motivos tão “óbvios” que sequer merecem investigação.

Meu papel aqui é ser menos abnegado, claro. Por isso vou além, e reafirmo: dentro do dispositivo disciplinar que é o sambódromo – Foucault afirma que “A disciplina procede em primeiro lugar à distribuição dos indivíduos no espaço” (2007, p. 121) –, na origem de todo esse complexo sistema simbólico, está “a voz do samba, da negritude”, ela mesma tornada um outro dispositivo disciplinar – e é “do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos” que surgem os sujeitos, como diz Agamben. A escolha de Jamelão (e não de Cartola, Xangô etc) para ser homenageado naquele espaço está diretamente vinculada à memória das *performances* vocais de Jamelão.

A memória discursiva (cf. PÊCHEUX, 2010) dessa voz é um saber socialmente compartilhado, pois aquele som vocal foi percebido – em sentido estrito – incontáveis vezes, por milhares de pessoas, de várias extrações sociais, por muitos e muitos anos. Aquela é uma “assinatura vocal” (cf. DINIZ, 2003; 2001) que, no universo do chamado “maior espetáculo da Terra”, o carnaval do Rio de Janeiro, vem antes de. É uma voz longa, ancestral como a herança cultural afro-brasileira que serviu de matriz ao próprio samba; é o “cristal delicado do som” (cf. DINIZ,

2003) que, sendo um só e mesmo, é vário: aqui, no samba-enredo, é alegre (e induz à euforia), sem, contudo, apagar a viva lembrança de que ali, no samba-canção, ele pode ser triste, pungente (e dar vazão à catarse da dor de cotovelo). Moldado com “artesanía vocal” (id.), esse som cristalino ora envolve a harmonia dionísíaca do acompanhamento percussivo das baterias, ora trespassa a melodia apolínea e metálica das orquestras, (cf. NIETZSCHE, 2005).

Tudo isso foi percebido por algumas gerações de fãs do carnaval e da música brasileira, ainda que, individualmente, esse processo tenha se dado em graus diferentes. De uma forma ou de outra, tudo isso é saber compartilhado, fundado no “grão da voz”: “a materialidade do corpo falando a sua língua maternal: talvez a letra; quase seguramente a significância” (BARTHES, 1982).

É essa a voz reconhecida como “A voz do samba”. E o grau superlativo inerente ao artigo definido é evidente. Ela é um eco ainda presente no sambódromo, é o sorriso que Hamlet vê perdido no crânio de Yorick, é a visão que o parricida Édipo quer arrancar de si e não pode. “A voz do samba, da negritude”, presença espectral, é uma verdade à qual não se escapa.

Por isso evoco as semelhanças entre os processos de produção de subjetividades na cena enunciativa que constantemente se atualiza no Espaço Jamelão e nos dramas Édipo Rei e Hamlet; elas são muitas, e profundas. Tal qual acontecera ao grego (diante da Esfinge e das mazelas advindas da morte de Laio), ao dinamarquês (frente à aparição do Fantasma de seu pai e o pedido de vingança deste), e ao próprio Jamelão, diante do “*a priori* histórico”, como vimos, todos os atuais pretendentes a intérpretes de sambas-enredo, no momento do grito de guerra sobretudo, precisam ter a coragem de se mostrar autênticos cantores, dignos sucessores d’ “A voz do samba”, tendo diante de si, a lhes desafiar, o painel com a foto de Jamelão se esforçando para ouvir suas vozes, uma a uma. A cena parresíastica que Foucault viu em Édipo Rei, também está em Hamlet e no momento do grito de guerra no Espaço Jamelão. E essa cena é, em todos os casos, a materialização (mesmo se ficcional e/ou circunscrita) de um processo de subjetivação.

Para tornar mais clara essa hipótese que proponho, será útil voltar às figuras 2 e 3. Também ajudará bastante rever os vídeos apresentados logo depois das figuras, algumas páginas atrás. Na figura 2 vê-se que Neginho da Beija Flor está em cima do carro de som, de frente para a foto de Jamelão (que tem a mão esquerda junto ao ouvido, não se pode desprezar isso!). Qualquer um que a observe a alguma distância pode atestar: a cena lembra um duelo: “Eu também tenho voz!”, “Canta, então,

que eu quero ouvir!”. Neguinho canta. Sua voz ressoa, todos a reconhecem e aplaudem. Jamelão foi o primeiro a ter a voz amplificada; Neguinho foi o criador dos gritos de guerra dos intérpretes (cf. ARAÚJO, 2003). Um esteve à frente na Mangueira por 55 anos; o outro canta na Beija Flor há quase 40. É um encontro de titãs.

Entretanto, assistindo atentamente ao vídeo do início do desfile da Beija-flor em 2012, é possível perceber uma mudança no cenário que talvez não seja pouco significativa. Nessas imagens, Neguinho está no chão, de frente para as câmeras, e de costas para o painel com a foto de Jamelão. Já não há duelo: o cantor da Beija Flor está presente; o velho intérprete é a ausência-presente a que nos referimos... Algo como o falecido patriarca sisudo de uma família conservadora, solenemente eternizado na foto solitária no meio da parede da sala de jantar, ou como um quadro da 14ª estação da *Via Crucis*, “aleatoriamente” colocado sobre uma pia batismal...

A presença-ausência do grão da voz de Jamelão é materializada, por mais paradoxal que pareça, não exatamente por um som, mas por uma imagem: a foto do cantor. Exatamente como o monstro metade-mulher e metade-leão ameaçava e aterrorizava os habitantes de Tebas. Postada no alto de um rochedo na estrada que levava à cidade, no entanto, a Esfinge falava, lançava com a voz seus enigmas aos viajantes (BULFINCH, 1999, p. 152), e impunha: “Decifra-me, ou te devoro”. “Encanta-me, ou te devoro!”, diz agora Jamelão, na “sala de recepção” do sambódromo, ao desafiar aqueles que, tendo um microfone nas mãos, dispõem-se a tentar fazer soar sua própria voz naquele espaço oficialmente devotado à “voz do samba, da negritude”.

Tendo atrás de si um imenso capital simbólico, aquele painel no final das contas, uma sinestesia de todo *sui generis*; um tipo de “eco visual” que ano a ano modula as vozes dos demais intérpretes de sambas-enredo, atravessando-lhes, conformando-lhes a subjetividade: “Quem é você que se atreve a tentar cantar diante d’ ‘A voz do samba’?”

Olhando aquele cenário por esse prisma, não é difícil imaginar porque só alguns – poucos – pretendentes sejam capazes de seguir os exemplos de Édipo e de Hamlet, e não se amedrontem, enfrentem a ameaça, arrisquem a própria vida, ergam suas vozes e cantem. A maioria deles é devorada, fenece.

Antes: emudece diante do espetáculo anual do florescer do baobá do samba, com suas raízes sempre voltadas para o *Orum*.

2.5 MODULAÇÃO II – O DONO DA VOZ

Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei do terreiro
[...]
(Zé Ketti)

Ademais, como a performance sempre se liga a um espaço particular “numa relação de ordem genética e mimética”, como “parte sonora de um conjunto significante, em que entram cores, odores, formas móveis e imóveis”, e dele “se recorta, sem dele se dissociar [...], no *continuum* da existência social” (ZUMTHOR, 2010, p. 174), o “Espaço Jamelão”, lugar devotado à louvação da performance vocal, é, por consequência, um desses “espaços destacados no ‘território’ do grupo” (id.).

“Casa grande e senzala”, “Sobrados e mucambos”, “O terreiro e a cidade”, “O Atlântico negro”, a “casa” e a “rua”... A relação entre “espaço” e “território” é muito relevante nesta pesquisa. A voz sempre soa num espaço qualquer; “a voz do samba, da negritude”, surgiu, no entanto, no “território” das comunidades negras do Rio de Janeiro na primeira metade do século passado, e está ligada a esses territórios “numa relação de ordem genética e mimética”. A “voz da negritude, do samba” está genética e mimeticamente ligada aos “terreiros” e, mais, à muito circunstancial transformação da “cidade” em “terreiro”.

Porque, de uma perspectiva eurocêntrica, contemplativa, hierarquizante (platônica, enfim), que olha para o alto e o julga inalcançável, o que se vê naquele painel do Espaço Jamelão é uma entidade aterrorizante, com um “cetro” na mão, desafiando seus pretensos sucessores; “a voz do samba” lembra, então, o Fantasma do rei Hamlet, ou uma espécie de Esfinge pós-moderna. Mas, de um ponto de vista não-eurocêntrico, experiencial, originalmente africano (depois afro-brasileiro), totalizante, qual o que serviu de berço ao samba carioca e que valoriza a igualdade, o chão, o “terreiro” (como nas palavras de Zé Ketti, forma primeira de se referir às quadras das escolas de samba, indício da relação original entre o ritmo musical carioca e os cultos religiosos de matiz africana), desse ângulo a inferência é natural: o Espaço Jamelão é uma encruzilhada, e a encruzilhada é o espaço de Exu, o orixá dos caminhos, da proteção, o guardião (cf. VERGER, 2012; PRANDI, 2001a,b), “o dono do corpo” (cf. SODRÉ, 1998). Essa segunda hipótese

nada tem de opressora, pelo contrário...

Exu é o intérprete, o “mensageiro dos orixás” (cf. PRANDI, 2001a,b; VERGER, 2012), sincretizado, portanto, com o deus grego Hermes. Uma das versões de seu mito afirma que ele foi mandado ficar na encruzilhada do caminho que leva ao *Orum* (o “céu”) para que ele, Exu, decida quem será atendido pelo orixá maior, o Criador, Olorum. Por isso, dada a importância de sua função, Exu deve ser o primeiro a receber as oferendas, antes mesmo que o próprio Olorum.

Ardiloso e temperamental, Exu é um orixá muito próximo dos homens, aquele que pode colaborar tanto na solução dos pequenos problemas do cotidiano quanto nas decisões que vão influenciar toda uma vida. Guardião, Exu é aquele que tanto vai adiante de seus protegidos, abrindo-lhes o caminho, quanto fica por trás deles, guardando-lhes a retaguarda. Ele é um guerreiro protetor.

Voltando às imagens apresentadas algumas páginas atrás, sobre as quais apontei um potencial de destruição imanente ao eco visual de Jamelão no painel do Espaço a ele devotado, o leitor poderá também verificar que ora os cantores das escolas de samba estão de frente para aquele painel, ora estão de costas para ele. Jamelão, intérprete ancião, “voz do samba, da negritude”, ora está à frente, ora à retaguarda.

Metaforicamente se pode pensar assim a atuação artística e política (*lato sensu*) do cantor da Mangueira em relação a seus sucessores: ele veio antes, foi pioneiro no espetáculo das agremiações carnavalescas; ele está por trás, pois foi eternizado, monumentalizado pela criação de um Espaço com o seu nome no sambódromo. Sua voz – visualmente evocada por uma foto – se tornou um dispositivo; dentro do dispositivo do Sambódromo, ela compõe uma configuração que, *a priori*, a vincula de maneira ainda mais primordial, telúrica, lírica, mítica e mística ao território incontornável de Exu: a encruzilhada, lugar simbólico de resistência e de proteção para a matriz cultural de que o samba é tributário.

Essa é, então, uma forma de inspiração (“genética”, mimética”, integrante do “*continuum* da existência social do grupo”) para as “práticas de liberdade” (cf. SOUZA, 2003) a que o Espaço Jamelão está ligado: cantando diante de sua foto, diante do imenso valor simbólico e discursivo do cantor negro, pobre, que alcançou fama e reconhecimento por sua arte numa época em que a interdição discursiva do negro ainda imperava nas mídias e na sociedade brasileira em geral, fazendo tudo isso diante das câmeras de TV, cada um dos cantores oficiais de sambas-enredo se subjetiva.

Mas, mais que isso: instados pelo regulamento para a apresentação das escolas de samba, motivados pelo espírito carnavalesco,

esteticamente afetados pelo som da música e da voz dos cantores oficiais das agremiações, os integrantes das agremiações carnavalescas em desfile se tornam simulacros intempestivos de “intérpretes”. A “harmonia”, quesito oficial que julga o canto do samba em uníssono, por toda a escola (cf. LIESA, 2014), é mais uma peça nessa gigantesca engrenagem de produção de subjetividades.

Por fim, lembro que, no ensaio *Samba, o dono do corpo*, Muniz Sodré (1998) é claro ao apontar a vinculação entre o ritmo carioca e o conjunto de atributos míticos do orixá Exu. Essa entidade é a responsável por todo tipo de trânsito, de movimento, inclusive o corporal/corpóreo. Segundo Sodré, os gêneros musicais de influência africana, como o samba, o reggae e o jazz, tipificados pela síncopa, promovem o que ele chama de “resposta *espacial* ao apelo” [grifo meu] da marcação rítmica, temporal.

Essas reflexões de Sodré possibilitam o estabelecimento de um duplo silogismo:

Se o samba provoca o movimento do corpo; e
se o movimento (do corpo) é (provocado/ permitido por) Exu;
então o samba é (da parte de) Exu.

Essa é uma inferência natural advinda da leitura do texto de Sodré. Mas, a partir dela, por consequência necessária, conclui-se:

Se o samba é (da parte de) Exu; e
se Jamelão é “A voz do samba”;
então Jamelão é a voz de Exu, ou Exu fala(va) por Jamelão.

CAPÍTULO III – JEQUITIBAOBÁ

*Exu é a entidade mais importante do sistema
Nagô⁹¹.
(Juana Elbein)*

*É precisamente no que foge às finalidades
macroscópicas, estabelecidas pelo império do
sentido (ou da verdade) universal, que se
assentam as bases de uma sociabilidade popular,
ou seja, as bases da busca de lugares próprios,
adequados à expansão da identidade do grupo. A
constituição do espaço-lugar é um passo original
no acultramento do indivíduo ou do grupo, é a
marcação diferencial de funções e de destino.
(Muniz Sodré) [grifo do autor]*

3.1 PAUSA NA ENCRUZILHADA

Chegamos a um ponto do texto em que é necessária uma pequena pausa para rever os caminhos percorridos até aqui, a fim de não se perderem de vista os que ainda devem ser trilhados na busca dos objetivos desta pesquisa: o mais geral (discutir processos de constituição de subjetividades) e o mais específico (demonstrar que a voz de Jamelão foi/ é um canal para a resistência e a re-existência sociocultural do negro no Brasil).

Assim sendo, creio que posso afirmar que todas as reflexões, associações e inferências que fizemos até agora partiram de dois elementos primordiais: voz e subjetividade. Mais pontualmente, no primeiro capítulo, a escuta ontológica da unicidade vocálica de Jamelão nos levou a comparar sua voz – em face da maneira como ela era e é percebida, descrita, aludida, nomeada – com um jequitibá. No segundo capítulo, a simbologia associada ao baobá serviu de mote para, de uma mirada discursiva, foucaultiana, encontrar na resistência biológica do embondeiro uma metáfora para o processo de constituição de subjetividades constantemente atravessadas por positivities que, no Brasil, em relação à negritude em geral (cf. MUNANGA, 2009) e ao negro em particular, são tão áridas e inóspitas quanto o mais podem sê-lo as savanas africanas.

⁹¹ No original, Juana Elbein dos Santos utiliza os vocábulos em yorubá. Aqui adoto a versão aportuguesada dos termos, a fim de facilitar a leitura.

“A voz da negritude”, “A voz do samba” emerge, portanto, do cruzamento de características voco-fisiológicas específicas de um cantor, e condições sociais, históricas, políticas e culturais de diferentes coletividades em contato íntimo, condições essas que ordenam práticas discursivas modeladoras e tensionadoras de formas de subjetividade e de relações sociais e econômicas em nosso país. Em meio a essas práticas, tais epítetos são parte de um “discurso verdadeiro” – discurso “parresiástico”, de acordo com Michel Foucault (2010a; 2010b; 2011) –, uma vez que aquela voz encena caracteres tidos como intrínsecos à negritude e ao samba. Essa verdade a eleva (àquela voz) ao estatuto de dispositivo disciplinar, passando assim, ela própria, à condição de positividade, ou seja, de “máquina produtora de subjetividades”, como diz Agamben (2009).

Estamos falando, então, de um revés no processo de constituição de subjetividades: uma voz que surgiu como singularidade, isto é, como acontecimento discursivo, ruptura inesperada na superfície pretensamente homogênea e intacta do discurso (cf. FOUCAULT, 1997), rompe também a barreira do “acaso” e se “institui” – *stricto sensu* – dispositivo disciplinar, pela parresia. É neste ponto, portanto, que proponho um corte epistemológico.

Porque, considerando as implicações éticas e políticas da parresia, pode-se entrever que algo realmente muito inusitado tenha ocorrido. Se parresia é a palavra, mais que livre, libertadora, as mesmas positivities, o mesmo *a priori* histórico que foi decisivo na irrupção da “voz do samba, da negritude” como singularidade, fez dessa singularidade um canal para a emancipação de todos aqueles que se unem a ela, àquela mesma voz libertadora (cf. FOUCAULT, 2011).

E essa possibilidade de libertação individual (ainda que circunstancial), essa possibilidade de subjetivação, ocorre agonística e precisamente no Espaço Jamelão, no espaço de louvação da voz do samba, na encruzilhada, território de Exu, por coincidência (ou não), o único orixá que fala; o orixá da boca e dos ouvidos; o “intérprete e o linguista”; o orixá da individualização; “a entidade mais importante do sistema nagô” (SANTOS, 2002), por ser o portador e transportador do ebó e, sobretudo, do axé, força vital que possibilitou ao patrimônio negro-brasileiro resistir e sobreviver, nos corpos das mães, pais e filhos-de-santo, nos terreiros de todo o Brasil (SODRÉ, 1988)... e no sambódromo do Rio de Janeiro.

Há também mais um motivo para este corte epistemológico: uma observação criteriosa de tais práticas (circunstanciais, libertárias e individuais) de subjetivação ainda não foi feita, salvo engano. São muitas

as pesquisas que tratam o samba como possibilidade de resistência sociocultural – logo, coletiva. Não seria novidade nenhuma repeti-lo aqui. Para citar apenas duas um pouco mais recentes – com as quais este meu trabalho dialoga, mesmo discretamente – lembro *O mistério do samba*, de Hermano Vianna (2010) e *A [re]configuração do discurso do samba*, tese de doutoramento de Antônio Henriques Gomes (2012). Nos dois estudos a questão da mediação cultural (cf. HALL, 2013) aparece como ingrediente facilitador dos caminhos do samba, de manifestação proibida e reprimida no início do século passado, a patrimônio imaterial brasileiro, em 2007.

Vianna (2010) centra sua análise na própria mediação executada conjuntamente por indivíduos da elite intelectual e da nata do samba e do choro (ele não explicita nenhum recorte metodológico do objeto, aparentemente abstraindo as particularidades de um campo de investigações imenso). Assim, um encontro entre Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Heitor Villa-Lobos, Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira, no final do primeiro quartel do século XX, serve de mote para a construção da hipótese (e da tese) de que, como sempre houve contatos, trocas culturais entre os sambistas (das classes populares, a negritude, como vimos falando) e os intelectuais (da elite intelectual, econômica, e branca, portanto), o atual prestígio do samba é um resultado natural da intensificação dessas trocas ao longo dos anos.

Gomes (2012) vai além. O autor assume alguns pressupostos do próprio Vianna, fala da origem cultural naturalmente híbrida das manifestações artísticas diaspóricas, e mostra como, nesse caldo cultural efervescente, a chegada de elementos provenientes da academia possibilitou uma reconfiguração do discurso do samba (entenda-se: do carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro, o autor deixa bem claro o recorte metodológico aplicado), uma releitura provocada justamente pela convivência e pela mútua influência entre esses elementos (os carnavalescos, antes externos ao samba, depois por ele assimilados) e os mais legítimos representantes das tradições do samba (alas de compositores, ritmistas, baianas etc). Nos termos do autor, esse processo “polifônico”, de constante diálogo entre diferentes “falas” (perspectivas) sobre o samba, diálogo ocorrido de dentro para fora nas escolas, e não a elas imposto, é ainda o que garante a sobrevivência e o crescimento do espetáculo do desfile das escolas de samba, que hoje em dia alcança proporções planetárias.

Ambas as pesquisas têm muitos méritos, é inegável. Entretanto, Vianna (2010) freyreanamente negligencia – ou, no mínimo, menospreza – as tensões sociais que serviram de berço e rede para o samba e para o

sambista anônimo. Ainda mais polêmica, a meu ver, é sua premissa: o que legitima o sambista de primeira hora (negro e pobre) é o prestígio que lhe conferem grandes intelectuais (brancos e abastados). Segundo a tese de Vianna, ao que parece, o valor do sambista não é intrínseco a ele e à sua arte, mas, é sim, de alguma forma, dependente da chancela pública do intelectual.

Gomes (2012), por sua vez, mais meticoloso e atento às realidades sociais brasileiras, não restringe seu olhar às castas (nem da elite intelectual e econômica, nem das classes “subalternas”, como ele chama o coletivo social que, aqui, por questões teóricas, identifico como a “negritude”). Pensando nas interações tanto no nível macro (entre culturas) quanto no micro (entre grupos: carnavalescos e alas, p.e.), seu trabalho oferece uma leitura bastante arguta da trajetória do samba, a partir de sua expressão mais propagandeada: o carnaval das escolas do Rio de Janeiro.

De minha parte, quero crer que acrescento a esses estudos culturais uma proposta que permite aprofundar a análise a um nível de observação (de escuta, na verdade) a que nem Vianna nem Gomes chegaram – talvez apenas porque não pretendessem fazê-lo, evidentemente. Meu objeto não é “o samba” (manifestação cultural múltipla, inapreensível como um todo homogêneo), nem é o discurso das escolas de samba (isto é, nas palavras do próprio Gomes, a camaleônica “polifonia” que as alimenta e faz crescer). Buscando ouvir “a voz do samba, da negritude”, desejo demonstrar como, muito circunstancialmente, durante o desfile carnavalesco – ou seja, no espaço-tempo no qual todos os integrantes das escolas são instados, por regulamento, inclusive, a cantar, em coro, junto com o intérprete oficial –, cada componente assume a mesma posição sujeito: todos são cópias ou simulacros (cf. DELEUZE, 2001) de intérpretes de sambas-enredo.

Indo mais ao centro do argumento: nos desfiles das escolas de samba (do Grupo Especial, sobretudo, as mais famosas), megaevento artístico-cultural que atrai milhares de turistas para o Rio de Janeiro e movimenta milhões de dólares, ano após ano, milhares de pessoas têm cantado samba, a plenos pulmões, para o mundo inteiro ouvir (mais de 120 países recebem as imagens ao vivo, segundo divulga a emissora que transmite o evento). Considerando esses números, a visibilidade e, mais importante para esta pesquisa, a audibilidade atual do espetáculo (que, parece, ainda não alcançaram o limite) compõem o mais impensável avesso da interdição discursiva imposta ao negro e que serviu de base rota para a irrupção da voz do samba.

Bem objetivamente, isso implica dizer que, há vinte e seis anos, no apenas centenário da Abolição da Escravatura (e só algumas décadas depois de o sambista deixar de ser um contraventor), milhares de pessoas cantaram livremente “Valeu, Zumbi! [...] Nossa sede é nossa sede/ e *que o apartheid se destrua*” (VILA ISABEL, 1988⁹²); “Moço, não se esqueça/ que o negro também construiu/ as riquezas do nosso Brasil” (MANGUEIRA, 1988⁹³); “Eu sou negro/ e hoje enfrento a realidade/ e abraçado à Beija-flor, meu amor,/ *reclamo a verdadeira liberdade!*” (BEIJA-FLOR, 1988⁹⁴) [grifos meus]⁹⁵. E, no carnaval de 2012, uma assunção ainda mais contundente:

Somos cultura que embarca/ Navio negreiro,
correntes da escravidão/ Temos o sangue de
Angola/ Correndo na veia, luta e libertação/ A saga
de ancestrais/ Que por aqui perpetuou/ A fé, os
rituais, um elo de amor/ Pelos terreiros (dança,
jongo, capoeira)/ Nasce o samba (ao sabor de um
chorinho)/ Tia Ciata embalou/ Com braços de
violões e cavaquinhos a tocar/ Nesse cortejo (a
herança verdadeira)/ A nossa Vila (agradece com
carinho)/ Viva o povo de Angola e o negro rei
Martinho. (VILA ISABEL, 2012⁹⁶)

Em todas essas composições, as marcas linguístico-enunciativas de pessoa, umas mais evidentes, outras menos (cf. BENVENISTE, 2005) mostram que a 1ª pessoa do discurso, o *eu*, é negro (ou, no mínimo, muito identificado com a negritude). Cantando a plenos pulmões, em uníssono, “auto-afetados” pelo som das próprias vozes (cf. DERRIDA, 1994), milhares de indivíduos de todas as cores e pertencimentos

⁹² Disponível em: <http://www.sambaderaiz.net/kizomba-festa-da-raca-vila-isabel-1988-0576/>. Acesso em 28 out. 2014.

⁹³ Disponível em: <http://www.sambaderaiz.net/100-anos-de-liberdade-realidade-ou-ilusao-mangueira-1988-0576/>. Acesso em 28 out. 2014.

⁹⁴ Disponível em: <http://www.sambaderaiz.net/sou-negro-do-egito-a-liberdade-beija-flor-1988-0576/>. Acesso em 28 out. 2014.

⁹⁵ Esses sambas foram cantados, respectivamente, pela campeã do carnaval (Unidos de Vila Isabel), a vice (Estação Primeira de Mangueira) e pela terceira colocada (Beija-flor de Nilópolis).

⁹⁶ Disponível em: <http://sambaderaiz.net/v7/sambas-de-enredo-2012/>. Acesso em: 28 out. 2010.

socioeconômicos têm nos últimos anos se subjetivado na posição de negros intérpretes de samba-enredo.

E essa posição-sujeito foi fundada pela voz de José Bispo Clementino dos Santos, o Jamelão. A mesma voz que é homenageada no Espaço Jamelão, a encruzilhada onde a performance vocal principia, onde é lançado o grito de guerra para o início dos desfiles, logo, do canto. Lugar onde soa a voz que, como num transe, modula as subjetividades: de agora em diante (da porteira pra dentro), eu também sou um cantor de samba-enredo.

É Exu abrindo caminho para a louvação do negro e da negritude na voz de cada um que canta. No somatório das vozes em coro, quem fala é o “transportador do oráculo dos orixás” (cf. SANTOS, 2002): é Exu.

E “a voz do samba, da negritude”, a voz de Jamelão, a primeira, a fundadora, é a voz de Exu. Exu falava por Jamelão: é isso que esta pesquisa quer demonstrar também.

3.2 “SOU EU QUE LEVO A ALEGRIA/ PARA MILHÕES DE CORAÇÕES BRASILEIROS”

Já dissemos que o samba é uma manifestação de Exu, como explica Muniz Sodré (1998). Para o autor, a causa (ou prova) disso está na síncopa, a unidade rítmica (logo, temporal) constante no samba e em outros gêneros musicais de influência africana, que promove uma resposta espacial em forma de movimento – a dança –, e todo movimento é possibilitado por aquele orixá. Entretanto, o elo entre ele e essa expressão artístico-cultural é uma questão crucial para este trabalho; logo, precisa ser um pouco mais bem desenvolvida.

Juana Elbein dos Santos – em *Os nagô e a morte* (2002)⁹⁷ – justifica assim a grande importância de Exu dentro do sistema simbólico nagô (um dos mais influentes em toda a diáspora negra):

Insistimos diversas vezes que toda a dinâmica do sistema Nagô está centrada em torno do ebó, da oferenda. O sacrifício, em toda a sua vasta gama de propósitos e de modalidades, restituindo e redistribuindo axé, é o único meio de conservar a harmonia entre os diversos componentes do

⁹⁷ Esse é um dos estudos mais completos sobre o sistema simbólico de uma das etnias/ nações cujas influências culturais são mais visíveis na diáspora. É, inclusive, fonte citada por Muniz Sodré (1998).

sistema, entre os dois planos de existência, e de garantir a continuação da mesma. Exu Ojixe-ebó [...] é o único que pode mobilizar o processo, levando e entregando as oferendas a seu lugar de destino, permitindo completar o ciclo do sacrifício. (2002, p. 161)

Observando um sistema centrado na oferenda – logo, no trânsito entre desejo/ sacrifício/ bênção –, não é difícil compreender a importância do ser (mítico e místico) que é o único responsável por possibilitar esse vai e vem. Vem e vai daí também a vinculação de Exu à encruzilhada, espaço simbólico da escolha, da chegada e da partida, lugar onde o orixá foi mandado ficar, pelo próprio Olorum, a fim de decidir quem continuaria caminho, poderia levar suas oferendas e pedidos ao Orixá-maior, e quem retornaria sem ser atendido (cf. PRANDI, 2001b, p. 40).

A frequente ligação de Exu com a comunicação – e, por extensão, com a boca e os ouvidos – também se origina naquilo que na comunicação há de fluxo, de ir e vir, de trocas materiais e/ou simbólicas entre os indivíduos, enfim^{98 99}. Exu é, então, “o intérprete e o linguista do sistema” (cf. SANTOS, 2002, 165).

⁹⁸ Alguns estudos em Linguística Cognitiva colaboram para compreender um pouco melhor essa correlação. Afinal, esses estudos já demonstraram que a metáfora, mais do que um recurso estilístico literário, é um mecanismo basal na cognição (FAUCONNIER & TURNER, 2002; LAKOFF & JOHNSON, 2002). O processo de comunicação, p.e., é conceptualizado de maneira metafórica, a partir de uma associação com a imagem de um “conduto” (cf. REDDY, 1984), um canal por meio do qual o conteúdo comunicado passaria, do emissor (“continente-origem”) ao receptor (“continente-destino”). A comunicação é concebida como uma troca de elementos físicos, concretos, realizada entre dois pontos no espaço. Comunicação é troca, é movimento: domínio de Exu, portanto (num diálogo interdisciplinar bastante livre, claro, mas também viável numa perspectiva foucaultiana sobre a produção de saberes).

⁹⁹ “Exu” é também o nome da revista da Fundação Casa de Jorge Amado (disponível em http://www.jorgeamado.org.br/?page_id=200, acesso em 29 out. 2014). O escritor, apesar de se dizer ateu, fez questão de, antes de inaugurar a instituição, mandar realizar os trabalhos para “assentamento” – isto é, a consagração do espaço – de Exu. Na entrada do prédio, que fica no alto da encruzilhada de sete ruas que é o Pelourinho, em Salvador/BA, há uma escultura do orixá, feita em ferro. E, como preceituam as ritualísticas do candomblé e da umbanda, a imagem fica à direita de quem entra na Casa, logo, à esquerda de quem sai. Exu é o que nos acompanha à esquerda. Mais informações disponíveis em: http://www.jorgeamado.org.br/?page_id=53. Acesso em 29 out. 2014.

Por fim (por ora), Exu é também o primogênito, o primeiro a ser criado: “resultado da interação de um par, água + terra [...], é o portador mítico do sêmen e do útero ancestral e como princípio de vida individualizada ele sintetiza os dois” (id., p. 163). Ele é o “símbolo por excelência do primogênito, do elemento engendrado, a primeira forma dotada de existência individual” (id., p. 165).

Esse brevíssimo resumo de alguns atributos míticos de Exu ensinará (por um viés um tanto mais lírico, espero) a reafirmação das palavras de Sodré (1988, p. 95): “Exu – princípio cosmológico de individualização e movimento, responsável pela dinamização do sistema simbólico nagô – transporta o axé”.

Para os yorubás, a força – denominada *axé* – é também um princípio-chave de cosmovisão. O axé, diz Juana Elbein, ‘assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem axé, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital’. (id., p.87) [grifo do autor]

O axé é, portanto, a energia vital; é o que, na visão de Sodré (1988) garantiu a preservação do patrimônio sociocultural africano na diáspora.

Daí advém o componente “lírico” a que me referi. Na letra de “A voz do morro”, de Zé Ketti, podem-se entrever vários elementos com os quais vimos dialogando até agora.

Eu sou o samba/ a voz do morro sou eu mesmo sim
senhor/ Quero mostrar ao mundo que tenho valor/
eu sou o rei do terreiro/ Eu sou o samba/ sou natural
daqui do Rio de Janeiro/ sou eu quem *levo* a
alegria/ para milhões de corações brasileiros/ Salve
o samba, queremos samba/Quem está pedindo é a
voz do povo de um país/ Salve o samba, queremos
samba/ Essa melodia de um Brasil feliz¹⁰⁰ [grifo
meu]

O samba, na composição de Zé Ketti – um dos expoentes máximos do gênero –, é “a voz do morro”. “Voz”, na letra da canção, não parece ter o mesmo sentido que norteia minha pesquisa (produto vocal), mas, sim,

¹⁰⁰ Disponível em <http://letras.mus.br/ze-keti/197271/>. Acesso em 29 out. 2014.

ser sinônimo de “discurso”, ou de “fala”, em sentido metafórico, como adotado por Gomes (2012).

Mas “A voz do morro” é também o nome “do primeiro jornal popular das favelas brasileiras”, “publicado no morro da Mangueira desde 1935” (cf. ANDRADE & SILVA, 2005)¹⁰¹. E um verso de Luiz Carlos da Vila (um dos autores do samba-enredo *Kizomba, festa da raça*, já algumas vezes aludido nestas páginas), no samba *Raças Brasil*, resume: “O samba vai sendo a voz da resistência”¹⁰². Diante de tantas e tão parecidas alusões (e cito apenas algumas, há outras, tão evidentes quanto essas), em ambientes discursivos nem sempre próximos, parece-me bastante razoável assumir que as referências à voz sejam claro sintoma do desejo de fala, ou, ainda mais precisamente, do desejo de escuta. O negro, a negritude, deseja(va) o direito de falar mas, sobretudo, o direito de ser ouvido(a).

Por isso, pensar no samba como “a voz do morro”, e mais, como aquele que, além de “rei do terreiro”, é quem “leva a alegria” (destaco: “leva”, transporta), aponta, de novo, para Exu, o intérprete, o oráculo, e o transportador do axé (que também se manifesta na alegria, é claro!)¹⁰³, o que reforça a tese defendida por Sodré, de que o gênero musical está dentro dos domínios desse orixá.

Que, a propósito, também é guardião (cf. PRANDI, 2001b, p. 48; 1996, p. 45): de pessoas... e de terreiros de cultos religiosos afro-brasileiros, à entrada dos quais ele se posta, para garantir e propiciar o espaço sagrado em que o axé é compartilhado.

¹⁰¹ Disponível em <http://portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?id=44282>. Acesso em 29 out. 2014.

¹⁰² Disponível em <http://sambaderraiz.net/v7/luiz-carlos-da-vila-1995-racas-brasil/>. Acesso em 29 out. 2014.

¹⁰³ Pode-se obstar que presumo uma ligação entre Zé Ketti e religiões de matriz africanas. Essa “presunção”, ainda que careça de comprovação documental mais rigorosa, é plenamente justificada pelo quanto já se sabe e já se repetiu, aqui e em outras pesquisas, sobre a natural ligação que havia, nos primórdios, entre sambistas e religiosos do candomblé e da umbanda. Além disso, em conversa recente e informal que tive com a filha do compositor, ela me confirmou que seu pai também era “de santo”, como comumente são referidos os fiéis desses cultos. Somem-se a isso, ainda, as considerações de Sodré (1988) a respeito dos limites mais que flexíveis da estrutura do “terreiro”, tema sobre o qual dentro em pouco falaremos.

3.3 O ESPAÇO JAMELÃO É A PORTEIRA

[...] embora o terreiro possa ser em conjunto apreendido por critérios geotopográficos (lugar físico delimitado para o culto), não deve entretanto ser entendido como um espaço técnico, suscetível de demarcações euclidianas. Isto porque ele não se confina no espaço visível, funcionando na prática como um “entrelugar” – uma zona de interseção entre o invisível (orum) e o visível (aiê) – habitado por princípios cósmicos (orixás) e representações de ancestralidade à espera de seus “cavalos”, isto é, de corpos que lhes sirvam de suportes concretos.
(Muniz Sodré)

Há, contudo, uma passagem discreta no samba de Zé Ketti que possibilita sintetizar com eficiência algumas ideias que ainda preciso convocar para esta discussão, a fim de demonstrar porque entendo que o Espaço Jamelão seja a porteira do grande terreiro que é o Sambódromo do Rio de Janeiro. O samba diz: “A voz do morro sou eu mesmo *sim senhor*” [grifo meu].

Oswald Ducrot (1987) apontaria em “sim senhor” uma evidência de “polifonia”. Se é necessário afirmar algo – explícita e enfaticamente –, o pressuposto é que houve/ há (antes do ato de fala em que se afirma, ou concomitantemente a ele, em termos de um discurso hegemônico ou do lugar-comum) uma negativa a essa ideia, um contra-argumento. Seria possível pensar, p.e., que havia/há dúvida quanto ao fato de o samba ser ou não “a voz do morro”, ou mesmo, indo um pouco mais longe, se o morro teria/ tem voz ou não – o que, aliás, remete, de novo, à interdição discursiva, ao silêncio.

Creio, então, ser ponto pacífico que “sim senhor” marca polifonia (cf. DUCROT, 1987). Entretanto, o que não é tão evidente assim – na realidade, o que é bastante opaco – são os diferentes sentidos que a expressão pode assumir, a depender da entonação em que seja vocalizada (a voz de novo... aqui, sempre): se exclamativa, autoafirmação orgulhosa; se assertiva, constatação firme e cautelosa; se reticente...

Bem, um “sim senhor” reticente pode evocar uma grade enorme sentidos: autoconfiança gentil, tímida insegurança, orgulho mal dissimulado... mas, sobretudo, em se tratando do contexto sociocultural, histórico e político em que esse verso surge, pode significar a mais sincera ou a mais irônica submissão. Trocando em miúdos, um “sim senhor” reticente responde in-diferentemente tanto a uma acusação, quanto a uma

louvação. E não é possível afirmar, sem dúvida, qual é a entonação, se exclamativa, assertiva, ou reticente, “pretendida” pelo samba de Zé Ketti; ele ginga e esquiva, elegante: malandro que dá ópera.

Este é o grande trunfo da “voz do morro”, do “rei do terreiro”: a ambiguidade sutil e ardilosa com que, entidade (mística), se manifesta no não estar nem lá, nem cá, estando lá e cá ao mesmo tempo; sendo “o grave mais agudo”; sendo reservatório d’água na estiagem. Ou – de maneira menos lírica (penso), mas, talvez (admito), mais atraente para uma perspectiva científica e acadêmica – “malandramente” (cf. GOMES, 2012; MATOS, 2001) constituindo-se forma resistente, sobrevivente, aglutinadora e mantenedora, a despeito das reacionárias tentativas de negação e aniquilamento. Sendo também, portanto, o que Sodré (1988) chama a “forma social negro-brasileira”: o próprio “terreiro”.

A obra citada define o “terreiro” como uma “associação litúrgica organizada” (SODRÉ, 1988, p. 50), uma “*egbê*”, ou seja, um tipo de

[...] instituição associativa de natureza ampla com vistas a uma solidariedade que não deixa de lembrar aspectos do comportamento de certas lojas maçônicas do século dezoito na França, que ficavam à margem das organizações religiosas e políticas dominantes [...] (id., p. 72).

Para uma porção significativa da comunidade afro-brasileira, o terreiro se tornou, por conseguinte, a reedição possível do território original africano; a menor, no espaço sempre mutante e hostil da diáspora, mas território (geográfico e simbólico) de qualquer forma herdado, “patrimônio”.

O patrimônio simbólico do negro brasileiro (a memória cultural da África) afirmou-se aqui como território político-mítico-religioso, para sua transmissão e preservação. Perdida a antiga dimensão do poder guerreiro, ficou para os membros de uma civilização desprovida de território físico a possibilidade de se ‘reterritorializar’ na diáspora através do patrimônio simbólico consubstanciado no saber vinculado ao culto dos muitos deuses, à institucionalização das festas, das dramatizações dançadas e das formas musicais. [...] (id., p. 50-1)

O fulcro do texto de Sodré é justamente este: o terreiro é a forma social negro-brasileira de resistência, de preservação e reafirmação do patrimônio simbólico africano. São várias, lógico, as ilações propostas pelo autor, e foge ao escopo desta pesquisa repeti-las uma a uma. Mas, dada sua relevância imanente, e sua centralidade para a construção de meu argumento, permito-me sintetizar algumas dessas ilações, muito rapidamente.

O terreiro é um espaço de “trocas”, de “transações”, de “seduções mútuas”, onde o negro da “comunidade-terreiro” foi capaz de pôr em prática estratégias e negociações para a preservação de patrimônio cultural (id., p. 57; 59) diante da ameaça da sociedade – pretensa e ideologicamente – branca opressora. Cessões e cooptações de parte a parte compõem a negociação, tanto no Brasil quanto no Caribe e nos Estados Unidos – Sodré (id., p. 60) cita as “*Divine Spiritual Churches*” de *New Orleans* como exemplo dessas trocas, além de vários outros casos nominais de mediação política e cultural entre elementos negros oriundos dos terreiros e autoridades civis e instituições brasileiras no começo do século passado (id., pp. 64-73). O terreiro é, portanto – sobretudo no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX, capital da República e palco urbano que o poder público desejava europeizar a qualquer custo –, um espaço essencialmente “plástico” (id., p. 75) em que a resistência negra é possível por meio do axé, herdado como patrimônio.

Axé que é força, como já vimos nestas linhas. É esse o passo seguinte da exposição de Sodré, que mostra como, numa certa cosmovisão africana (visão em especial banto e nagô, largamente difundida nas Américas),

todo e qualquer ser – animal, vegetal, mineral, humano – é dotado de uma certa força. Diferentemente da metafísica ocidental de inspiração judaico-cristã, que entende o ser como algo estático, como “aquilo que é”, o pensamento banto equipara ser a força. A força não é um atributo do ser, mas o próprio ser, encarado numa perspectiva dinâmica (e não estática, tal como se dá na ontologia judaico-cristã): o mundo não “é”: o mundo se faz, acontece.

[...] Em outras palavras, a força não existe fora de um suporte concreto. E ao mesmo tempo, ela deixa ver a natureza intrínseca do suporte, do ser em si mesmo – é da ordem do visível, mas não pode ser percebida diretamente pelos sentidos. Pode, isso

sim, ser aumentada ou diminuída, afetada por outras forças com as quais interage. As forças não existem, portanto, como unidades individualizadas, isoladas, mas sempre em conexão e em exercício de influência umas sobre as outras. (id., p. 86)

Creio que tais palavras, somadas às que servem de epígrafe a esta seção (sobre o terreiro não poder ser demarcado “euclidianamente”), compõem um panorama mínimo necessário para situar meu leitor em relação ao pensamento de Muniz Sodré acerca do terreiro. Digo “o mínimo necessário” até aqui, diante das correlações que eu mesmo desejo estabelecer com Sodré nesta seção de meu trabalho, a fim de refletir se, em primeiro lugar, o próprio desfile das escolas de samba, independentemente de onde ele ocorra, não transforme esse lugar num terreiro.

Aceita essa hipótese inicial, penso que, num espaço como o Sambódromo do Rio de Janeiro – construído pelo poder público especificamente para aquela apresentação, onde o samba e o sambista (*lato sensu*) são, de um jeito ou de outro, o centro das atenções, ideia perspicazmente defendida por Gomes (2012) –, num território/ terreiro como aquele, portanto, na posição em que está, imerso em toda a simbologia já evocada nestas páginas, o Espaço Jamelão é a “porteira” – nome dado ao lugar consagrado a Exu na estrutura espacial e simbólica dos terreiros brasileiros.

A esta altura deste trabalho, a afirmação de que o desfile das escolas de samba transforma o espaço em que ele ocorre num terreiro já não deve soar estranha. Entretanto, se assim não for, lembro que todo desfile carnavalesco é uma performance (em meio à qual ocorre a performance vocal do intérprete de sambas-enredo e dos demais componentes das escolas). E a efetiva e mútua influência entre espaço e performance não passa despercebida a Paul Zumthor:

Situada num espaço particular, a que se liga numa relação de ordem genética e mimética, a performance projeta a obra poética num *cenário*. Nada, do que faz a especificidade da poesia oral, é concebível de outro modo, a não ser como parte sonora de um conjunto significante, em que entram cores, odores, formas móveis e imóveis, animadas e inertes; e, de modo complementar, como parte auditiva de um conjunto sensorial em que a visão, o olfato, o tato são igualmente componentes. Esse

conjunto se recorta, sem dele se dissociar (apesar de certos truques), no *continuum* da existência social: o lugar da performance é destacado no “território” do grupo. De todo modo, a ele se apegava e é assim que é recebido. (2010, p. 174)

No seio das comunidades negras e pobres do Rio de Janeiro (de ontem e de hoje), o terreiro – exemplo de produtividade semântica: um mesmo espaço, ora sagrado, ora profano – foi o cenário primeiro para a performance dos sambistas. Nele, segundo uma “ordem genética e mimética”, ocorria a “*kizomba*”: “festa, *ajeum* [comida ofertada, banquete] e orixás”¹⁰⁴. A voz de Jamelão, “a voz do samba, da negritude” surge desses espaços, e deles não se dissocia.

Nos dias de carnaval, a cidade do Rio de Janeiro ganha realmente um ar de “*Kizomba*”¹⁰⁵. O samba – cantado e/ou ouvido em cada esquina – emerge de uma inegável orgia sensorial, exemplificando magnificamente as palavras de Zumthor: sol, suor, calor, praia, brisa, chuveirões, banhos de mangueira ou de balde mesmo; churrascos, feijoadas, mocotós, sopas, rabadas, angus, cerveja, caipirinhas e chopes; maresia, “cecê”, monóxido de carbono, maconha, perfume barato, “xixi” nas bermudas e shorts, e muito ferormônio; mar, montanha, asfalto, morro, floresta, lagoa, bondinho, comunidade, metrô, Pão-de-açúcar, Cristo Redentor, favela, Canal do mangue e Sambódromo; buzinas, axé (o gênero musical), funk e muita, muita batucada. Mesmo quem não gosta da festa acaba se beneficiando dela: são dias de folga para retiros espirituais, para o descanso, ou para “cuidar da própria vida”, da casa... Enfim, é um tempo diferente para toda a cidade.

E nesse tempo-espaço todo diferente, há uma região que “se recorta do *continuum* da existência social” (id., id.): a região entre a Praça XI e o Largo do Estácio. Todas as atenções (do poder público, da mídia, de turistas, de espectadores pelas mídias mundo afora) se voltam para a antiga “Pequena África”, o quintal de Tia Ciata, onde um dia estiveram

os três principais terreiros gêge-nagos do Rio: o de João Alabá (na rua Barão de São Félix), o de Cipriano Abedé (na rua João Caetano) e o de Felisberto (na Marquês de Sapucaí). Todos esses

¹⁰⁴ Verso do samba-enredo de Luiz Carlos da Vila, “*Kizomba, a festa da raça*”, campeão do carnaval de 1988 do GRES Unidos de Vila Isabel.

¹⁰⁵ Suspeito que essa descrição valha para boa parte das grandes cidades brasileiras. Contudo, circunscrevê-la é uma necessidade metodológica.

zeladores de orixás eram baianos. Felisberto era inclusive filho do muito respeitado *Bamboxê*, Tio Rodolfo de Andrade, também conhecido como *Essá Obitikô*. (SODRÉ, 1988, pp. 75-6) [grifos do autor]

Ora: se já não bastasse a íntima relação entre o espaço/território (África/ Bahia/ Rio de Janeiro/ “Pequena África”) e o terreiro, relação até aqui demonstrada num plano mais genérico, por assim dizer, há ainda a “coincidência” de os três principais terreiros de culto afro-brasileiro da capital da República, no começo do século passado, terem se situado precisamente na região do atual Sambódromo – um deles, inclusive, na própria rua que se transformou em passarela para os desfiles oficiais das escolas de samba!? Não bastava o fato de que a imensa maioria das batucadas espontâneas, dos blocos incipientes, das agremiações vestibulandas a carnavalescas oficiais instituídas, e dos multitudinários cordões e blocos já oficiais, instituídos e subvencionados, não bastava o fato de todas essas manifestações carnavalescas, enfim, reproduzirem, ampliarem e ecoarem em nossas terras o batuque africano, a música modal e sacrificial (cf. WISNIK, 2011) por excelência!?

Parece que não bastava. Parece que, como cantou o Império da Tijuca, abrindo o desfile das escolas de samba do Grupo Especial no carnaval de 2014,

[...] da África, ressou/ a batucada que se espalha nesse chão/ Lua clareia na aldeia, celebração/ *é dom de comunicação*// [...] Na ginga *do corpo*/ na batida do pé, *axé, axé*/ eleva a alma, *o canto* e a dança/ unindo as raças na fé e na esperança// [...] O batuque levanta a poeira... capoeira/ dita moda, faz inclusão/ *recria uma nação guerreira* [...] (IMPÉRIO DA TIJUCA, 2014)¹⁰⁶ [grifos meus].

Durante o carnaval, o Sambódromo do Rio de Janeiro é um grande terreiro (talvez a cidade inteira o seja), local circunstancialmente apartado da mesmidade cotidiana, ou do “*continuum* da existência social”, como disse Zumthor (2010, p. 174). Ali se materializa aquilo que Sodré (1988, p. 100) chama de “conversão analógica”, para, citando o Foucault de *As palavras e as coisas*, invocar o conceito de “*convenientia*”, e dizer que

¹⁰⁶ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=paVU6mmyNsQ>. Acesso em: 29 out. 2014.

“são convenientes as coisas que se tocam e se misturam: ‘deste modo, o movimento *comunica-se*, tal como as influências, as paixões e as propriedades”” (id., id.) [grifo meu].

Aquele espaço geográfico antes comum, a seguir reterritorializado simbolicamente no formato da “Pequena África” (resultado de um processo histórico de múltiplas segregações), depois reservado (“consagrado” simbólica e economicamente) ao desfile das escolas de samba¹⁰⁷, é a mais evidente demonstração da força vital do patrimônio cultural afro-brasileiro. Ele é um argumento mais que contundente em defesa da tese de que, como o axé é “uma força de afirmação ética (sentimentos e valores) do grupo, capaz de se transformar, absorvendo, nas rupturas do tempo histórico, as singularidades de um território”, ele, o axé, também “é capaz de gerar espaço”, portanto, de gerar terreiros. Por outro lado, como os terreiros, que são prenes dessa força vital, se definem “não por sua territorialidade física, mas enquanto centro[s] de atividades litúrgicas e polo[s] irradiador[es] de força” (cf. SODRÉ, 1988, pp. 96-7), eles também podem, sim, se “converter analogicamente” em sambódromos. No plano simbólico, terreiros e sambódromos são “convenientes”, são “lugares vizinhos”, são “contínuos espaciais” (id., p. 100).

Assim sendo, acredito que esta primeira hipótese esteja suficientemente testada e validada. Logo, passo à segunda: no Sambódromo-terreiro do Rio de Janeiro, por sua localização espacial, o Espaço Jamelão é uma porteira.

No processo plástico de adaptação simbólica por que o patrimônio cultural negro-africano passou no Brasil, o terreiro é uma redução do território africano. Nele há lugares demarcados que reterritorializam cidades africanas (cada uma com seu orixá patrono). Nesses lugares são feitos os “assentamentos” das “firmezas”, ou seja, são depositadas e mantidas as coisas dos orixás – seus objetos, suas insígnias, sua comida, tudo que simboliza a efetiva presença daquela entidade naquele espaço. A entrada do terreiro, a “porteira”, por associação lógica, é a redução da encruzilhada; é, então, o lugar do assentamento de Exu, onde se depositam suas oferendas, onde se despacha seu *padê* (cf. SANTOS, 2002, pp. 184-5; PRANDI, 2001a, p. 62; id., 1996, p. 45).

Essa ideia é de suma importância aqui: é na porteira, é na encruzilhada que se deixam as oferendas sacrificiais, tanto as dirigidas ao próprio Exu, quanto aquelas que se destinam a outras entidades, mas cujo

¹⁰⁷ O Sambódromo do Rio de Janeiro foi só o primeiro; hoje em dia há vários similares em várias cidades do país, é importante lembrar.

transporte depende de Exu. É também nesse lugar que o orixá se coloca a fim de defender o terreiro e seus filhos, e assim propiciar o fluxo do axé, das energias positivas, e impedir o acesso de energias e entidades negativas, que atrapalhariam o rito (cf. SANTOS, 2002; PRANDI, 2001a).

O Espaço Jamelão, encruzilhada onde se inicia o desfile das escolas de samba, nos dias de carnaval também é um lugar de constantes de oferendas e sacrifícios. Basta lembrar algumas palavras de Wisnik:

[...] o som é o bode expiatório que a música sacrifica, convertendo o ruído mortífero em pulso ordenado e harmônico. Assim como o *pharmakós* (a vítima sacrificial) tinha para os gregos o valor ambivalente do veneno e do remédio (a palavra é da mesma raiz de ‘farmácia’, fármaco, droga), o som tem a ambivalência de produzir ordem e desordem, vida e morte (o ruído é destruidor, invasivo, terrível, ameaçador e dele se extraem harmonias balsâmicas, exaltantes, extáticas). [...] Os mitos que falam da música [modal] estão centrados no símbolo sacrificial, assim como os instrumentos mais primitivos trazem a sua marca visível: as flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres. Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte. O animal é sacrificado para que se produza o instrumento assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido em som, para que possa sobrevir o som (a violência sacrificial é a violência canalizada para a produção de uma ordem simbólica que a sublima). (2011, pp. 34-5)

Como Wisnik trata como modal “toda a tradição musical pré-moderna” (id., p. 9), sobretudo a oriental, e em especial a percussiva – podemos concluir que o samba é um representante contemporâneo dessa música que remete ao sacrifício. E é por isso que aquela encruzilhada no terreiro-sambódromo do Rio de Janeiro é tão emblemática: o grito de guerra dos intérpretes, o início do canto coral da escola, os primeiros sons dos “couros” da bateria, tudo isso atualiza ritualisticamente o sacrifício do silêncio imposto ao negro no Brasil, sacrifício também realizado pela primeira voz que rasgou esse silêncio e contra ele resistiu, ao longo de quase sessenta anos de carreira profissional.

A voz negra que um dia emanou do corpo negro de Jamelão (acontecimento discursivo, singularidade), voz que era um suporte do arquivo (cf. DERRIDA, 2001) da negritude, era e é, sob todos os aspectos, também um signo sacrificial: sacrifício metafórico do silêncio ruidoso da interdição imposta ao negro-brasileiro; sacrifício (i)memorial dos urros e gemidos dos milhares de escravos trazidos para as Américas nos porões dos tumbeiros; sacrifício simbólico e efetivo (civil, estrutural, orgânico, pragmático e cotidiano) de toda a negritude (cf. MUNANGA, 2009) ainda muito à margem de tudo aquilo que o interesse branco (aspirante a) europeu primeiro-mundista entende bom – e, por isso, “naturalmente” seu.

No Espaço Jamelão, naquela encruzilhada, naquela porteira, tudo isso é sacrificado; na voz de cada intérprete de samba-enredo, de cada componente das várias agremiações, esse ebó é deixado em troca de oitenta e dois minutos de um catártico canto coral, de reintegração ao útero materno: *chora semiótico* (cf. CAVARERO, 2011). Ao longo daqueles setecentos metros, vozes libertas (pelo gesto parresíástico constantemente atualizado pelo grito de guerra dos intérpretes) atravessam continuamente o ar que envolve os corpos de garis que se tornam celebridades, de lavadeiras que são aplaudidas de pé, de costureiras cujos sorrisos estampam instantaneamente primeiras páginas e capas de jornais, sites e revistas. O glamour da fantasia luxuosa do destaque no alto do carro alegórico dificilmente comove mais do que o rodopiar das baianas ou o passo ritmado e calmo das Velhas Guardas. Na “[re]configuração do samba” (cf. GOMES, 2012), o capital simbólico fala tão ou mais alto que o financeiro.

No entanto, não se pode esquecer que o padê é um ritual (cf. SANTOS, 2002, p. 184), e, como todo ritual, tem sua liturgia própria. E é esse meu último argumento em favor da hipótese de que o Espaço Jamelão seja mesmo a porteira de Exu. Para isso, lembro aquilo de que falamos na Modulação I, sobre o instante do grito de guerra e sua importância no desfile das agremiações; lembro também as conclusões a que chegamos nas seções II.3 e II.4 deste trabalho, quando vimos que a parresia da e na voz de Jamelão a transformou num dispositivo disciplinar e, como tal, a foto do cantor no Espaço a ele devotado no sambódromo determina o processo de constituição da subjetividade de todos os demais intérpretes de samba-enredo.

Pois bem. Creio não haver dúvida quanto ao fato de que o início do desfile das agremiações carnavalescas seja um momento ritualístico. Dentro da liturgia desse ritual, há um componente marcadamente atlético (cf. FOUCAULT, 2011): o momento em que deve se fazer

silêncio para que uma voz “verdadeira” soe e comece a entoar o canto “verdadeiro” da escola, ou seja, o canto que convence a todos, e, por isso, todos acompanham. É o momento, portanto, em que a legitimidade, a “autoridade” da voz do intérprete precisa se mostrar e ser reconhecida, a fim de se tornar “a voz da escola”. O canto da escola é, portanto, fruto de um consenso gerado por um ritual litúrgico e aletúrgico.

Acontece que, para Sodré (1988, p. 88), o “axé é a autoridade emanada de uma vontade coletiva, do consenso atingido por uma comunidade”. É isso, inclusive, que, segundo o autor, está na raiz etimológica do termo “liturgia”: “‘obra do povo’, resultado da ação comunitária regida pelo sagrado, manifestação da *verdade* do grupo”¹⁰⁸ (id., id.) [grifo meu].

Ora, se i) a “manifestação da verdade do grupo” é a própria “liturgia”; se ii) o axé emana dessa liturgia; e se iii) é Exu quem transporta o axé (cf. SODRÉ, 1988, 95), então a conclusão é uma só: o Espaço Jamelão, onde se passa o ritual litúrgico e aletúrgico do grito de guerra, ponto de partida para o início do canto coral no desfile das escolas de samba, é onde se sacrifica o silêncio, onde se deixa esse ebó, onde dele se faz o padê, e é onde em troca se recebe o axé.

Mais: espaço devotado à voz que primeiro soou “mais alta que a de todos” no carnaval carioca, o Espaço Jamelão, aquela encruzilhada, porteira do Sambódromo-terreiro do Rio de Janeiro, é lugar em que

O axé e o conhecimento *passam de um ser ao outro*, não por explicação ou por raciocínio lógico, num nível consciente e intelectual, mas pela transferência de complexo código de símbolos em que a *relação dinâmica* constitui o mecanismo mais importante. A *transmissão* efetua-se através de gestos, *palavras proferidas* acompanhadas de *movimento corporal*, com a *respiração* e o *hálito* que dão vida à matéria inerte e *atingem os planos mais profundos da personalidade*. Num contexto, a *palavra ultrapassa seu conteúdo semântico racional* para ser instrumento condutor de axé, isto é, um elemento condutor de poder de realização. A palavra faz parte de uma combinação de elementos, de um processo dinâmico que transmite um poder

¹⁰⁸ É isso, também, que na opinião do autor aproxima o terreiro da *pólis* grega: a busca pelo consenso popular e a interferência das divindades (SODRÉ, 1988, p. 92).

de realização. Axé: que isso venha!

Se a palavra adquire tal poder de ação, é porque ela está impregnada de axé, pronunciada com o *hálito* – veículo existencial – com a saliva, a temperatura; *é a palavra soprada*, vivida, acompanhada das *modulações*, da carga emocional, *da história pessoal* daquele que a profere (SANTOS, 2002, p. 46). [grifos meus]

A passagem lembra muito as referências de Cavarero (2011) ao *gol*, o oriental sopro divino de que a autora fala ao propor sua ontologia vocálica da unicidade: corpo e voz diretamente implicados na transmissão de sentidos, de energia vital. Aqui, para esta pesquisa, o corpo e a voz dos componentes das escolas, que cantam e dançam guiados pela voz que sai das gargantas dos intérpretes de samba-enredo, função fundada pela e na voz singular de Jamelão, “a voz do samba”, que é “o dono do corpo” (SODRÉ, 1998) por ser de Exu, orixá da boca e dos ouvidos, “boca coletiva”, “intérprete e linguista”, “entidade mais importante do sistema nagô”, o “transportador do axé” (SANTOS, 2002)... Enfim, as correlações não têm fim: são cíclicas, moto-contínuo.

No Espaço Jamelão, o axé vem da voz do samba (sem aspas): a voz de Exu.

3.4 JEQUITIBAOBÁ DO SAMBA

Mas o homem que canta profundamente, e realiza interiormente o sacrifício, acede ao mundo divino na medida em que se investe da energia plena do ser, ganhando como homem-cantor a imortalidade dos deuses-cantores.

(José M. Wisnik)

Toda a argumentação desenvolvida até aqui neste trabalho tem por objetivo principal demonstrar que a voz de Jamelão foi (e é, na medida em que nas várias mídias existentes muitas performances do cantor continuam sendo) um canal para a resistência e a re-existência sociocultural do negro no Brasil. Para alcançar esse fim, as analogias com árvores me pareceram pertinentes.

Assim, o jequitibá, árvore emergente, compõe a metáfora de que me vali para delimitar, observar e descrever a unicidade vocálica de Jamelão. A altura da árvore, sua copa acima das demais na floresta, e até seu balanço ao sabor do tempo e do vento foram pares para a extensão, a

tessitura, a dicção de Jamelão. Associei também as raízes da árvore ao timbre vocal do cantor – e essa associação ainda oculta uma última nuance.

A outra árvore a que fiz alusão neste trabalho foi o embondeiro, o baobá. A ele relacionei a própria subjetividade, o caráter processual de sua constituição, sempre permeada por coerções e resistências. “Ninguém é nem nasce sujeito” (SOUZA, 2003, 39), e com Jamelão não foi diferente: ele nasceu em meio às positivities, entre elas se construía. Mas a voz dele era singular, rompeu a pretensa homogeneidade em que as positivities buscam se alicerçar, e se tornou, ela própria, positividade, dispositivo. Também o baobá (que, segundo a lenda, foi plantado de cabeça para baixo por Olorum, e cujos galhos, secos a maior parte do ano, são, na verdade, raízes voltadas para o céu, estabelecendo comunicação com os orixás) brota em meio à aridez – da savana –, resiste a ela, até que, quando adulto, seu tronco, que tem grande circunferência, é muitas vezes utilizado para reservar água e garantir a sobrevivência de comunidades inteiras durante a estiagem.

A voz negra (afirmo) de Jamelão é jequitibá e baobá: emergente como o primeiro, imanente como o segundo. E essas características, emergência e imanência, são também verificáveis em tudo aquilo que possibilitou ao patrimônio sociocultural negro-africano resistir e se preservar na diáspora, sobretudo por meio das artes, e, dentre elas, em especial, da música (cf. GILROY, 2012). Preservação com transformação, mas sem perda; só recriação, re-existência (cf. SODRÉ, 1988).

Contudo, só é possível resistir e re-existir com raízes firmes e fortes, tais as que jequitibás e baobás têm. Na voz-jequitibá de Jamelão, a raiz é seu timbre metálico, perfurante; na sua subjetiva imanência simbólica de baobá do samba, a raiz de Jamelão é sua ligação direta (e aérea) com o Orum por meio da negritude da dor de sua voz e sua cor, índice do fato de ela ser verdadeiramente a voz do samba, e por isso ser também a voz de Exu.

O vocábulo “raiz”, aliás, da mesma forma que “terreiro”, é exemplo interessante de produtividade semântica. “Raiz”, além de parte da “anatomia” dos vegetais, é também, por metáfora, aquilo que liga algo a suas origens, que lhe permite absorver do “solo” das origens os elementos necessários à subsistência; por metonímia, “raiz” é a própria origem, é o “solo” de onde brota aquilo que se supõe alimentar-se. Assim, “raiz” é imanência, fonte imersa, manancial; é o que entranha e é a própria entranha; “raiz” está dentro, é essência, coisa em si. Para o patrimônio sociocultural negro-brasileiro, p.e., “terreiro” é “raiz”, “raiz” é “terreiro”.

E aí está a raiz do poder da voz metálica de Jamelão, da negritude,

do samba, voz de Exu: antes de soar e adentrar o chão (telúrica), antes de ecoar e ganhar o ar (sonora), ela mergulha nos corpos, vai às suas entranhas, comove, afeta. Além disso, como num capricho místico do orixá “*trickster*” (cf. PRANDI, 1996, p. 23), na apresentação das agremiações carnavalescas – justamente a forma de samba mais propagandeada, que atrai maior público e mais divisas – quem desfila, mesmo que deseje se manter inerte diante do ritmo e do canto, não pode: é “obrigado”, por regulamento, a dançar e a cantar. E quem canta (quem fala) se ouve, e, se ouvindo, se “auto-afeta” (cf. DERRIDA, 1994, p.89).

O particular imediatismo espaço-temporal do falar-e-se-ouvir, peculiaridade fenomenológica da voz, franqueia a ela, e só a ela, a potência de promover no falante-ouvinte a “auto-afeição pura” (id., p. 90). Ainda segundo o mesmo Derrida, essa afeição é imediata a ponto de nela se fundar a própria subjetividade, a própria consciência (id., id.).

Não vou propor agora uma discussão teórica acerca da pertinência dessa inferência derridiana; numa investigação foucaultiana como a aqui desenvolvida, a crença – mesmo velada – num sujeito de consciência cartesiano não cabe. Entretanto, creio que, para meus objetivos, basta chegar ao limite circunstancial da aplicabilidade das reflexões de Derrida, isto é, até onde tais reflexões e o aporte teórico desta pesquisa se alinham, no tocante ao tema. Esse limite é a assunção da “auto-afeição pura como operação da voz” (id., p. 93).

Porque, uma vez que todos os integrantes das escolas de samba em desfile no carnaval do Rio de Janeiro cantam e devem cantar o sambanredo, todos se ouvem a si mesmos enquanto cantam. Logo, todos se “auto-afetam”, e aí está um primeiro estágio do processo de constituição da subjetividade desses componentes. Mas trata-se de um fenômeno de “auto-afeição guiada”, por assim dizer, porque todos cantam em coro, no tom e no ritmo ditado pelos intérpretes oficiais das agremiações. Estes, por sua vez, também se auto-afetam enquanto cantam, mas sua própria subjetividade é previamente modulada pela presença-ausência espectral de Jamelão, já vimos. Esse é o segundo estágio desse intrincado processo subjetivo. Há ainda o terceiro, que é aquele que procurei descrever ao longo do primeiro e do segundo capítulo desta pesquisa, o da constituição da subjetividade do próprio Jamelão. E, desse terceiro processo subjetivo, o timbre vocal do cantor é a metálica e aérea raiz.

Raiz aérea e metálica do jequitibaobá: árvore simbólica da resistência e da re-existência fundada na voz do samba, ritmo modal afro-brasileiro que, tão calado, perseguido e marginalizado quanto seus praticantes no começo do século passado, cresceu frondoso, hoje é patrimônio imaterial brasileiro e já sacia algumas comunidades famintas

e sedentas à sua volta. Afinal, “nossa sede é nossa sede”...

A sombra (ou seria o eco?) do jequitibaobá traz esperança. Quem sabe se processo parecido com aquele por que ele passou não se vá enraizando na alma e na vida da negritude de que ele nasceu? Não é possível, na medida em que a lembrança de que “o negro também construiu/ as riquezas do nosso Brasil” agora já não é mais recalcada, mas, sim, cantada, evocada, gritada? Quem sabe se agora, com a assunção orgulhosa de que “temos o sangue de Angola correndo nas veias”, não venha finalmente, depois de tanta “luta”, a real “libertação”?

Creio que sim. Porque o jequitibaobá é a árvore cuja raiz, que é aérea, qual copa se lança ao céu “bem mais alta” que as outras, como o jequitibá brasileiro; é a árvore cuja raiz, que é metálica, vaza o terreno histórico e político tantas vezes inóspito e injusto do pequeno planeta Brasil, como fariam as raízes do baobá africano, tão temido pelo “Pequeno príncipe” de Exúpery.

Contudo, por fim, acredito que, ainda mais do que aéreas, as raízes do jequitibaobá do samba gostem mesmo é de ser metálicas. Porque o metal é forte, é resiliente, e é moldável. Exatamente como o patrimônio cultural africano e afro-brasileiro, de que o samba é representante. Talvez esse patrimônio – solo fértil para o jequitibaobá – tenha raízes também metálicas. E mais: líquidas, para estarem em constante movimento, para assumirem qualquer forma, e melhor se moldarem (elas, por si mesmas) aos mais diversos espaços. Raízes feitas do único metal encontrado na natureza em estado líquido – o Mercúrio.

Mercúrio... que é Hermes... que é Exu...

4 CONCLUSÃO – O ECO DA VOZ DO DONO

Mangueeeraaaa fez o meu sonho acontecer hei!
hei! hei!

Escrever estas últimas linhas vai ser bastante difícil pra mim. Por vários motivos. Em primeiro lugar, eu não quero e não pretendo abrir mão de colocar nelas um pouco da emoção que agora mesmo está me fazendo chorar enquanto as escrevo. Isso apesar de eu ter plena consciência de que se espera exatamente o oposto de mim aqui, e que assumir esse choro vai parecer piegas e descabido.

Em segundo lugar, porque eu realmente acredito que mais importante do que continuar exibindo respeito às convenções do gênero textual em que escrevo – atitude que supostamente eu deveria manter – é o momento de eu respeitar e finalmente devolver à voz seu lugar de direito nesta pesquisa, neste trabalho, na minha vida. Por isso escrevo exatamente como eu falaria.

Em terceiro e em último lugar, porque este trabalho é o resultado de muitas vozes que pela minha soam pela primeira vez neste espaço acadêmico, nesta instância: na defesa de uma tese de doutoramento. Eu devo isso a elas.

Vou tentar manter a ordem no desenvolvimento dessas três razões, mas, muito sinceramente, não sei se vou conseguir. Peço desculpas se eu for pouco colaborativo.

Não é apenas porque adoro o carnaval, o samba e a Mangueira que eu choro, claro! É também por lembrar coisas dos tempos de criança, de quando tudo isto surgiu: no ano de 1984, e, ao contrário do que poderia parecer, não foi a voz do Jamelão que me seduziu, mas o bailar de Mestre Delegado. A Mangueira desfilou já de manhã, linda. Até hoje parece que vejo Braguinha, o homenageado do enredo, sentado num “banco de praça”, no meio do carro alegórico, acenando para o público. E vejo Delegado, seus pés fora do chão...

Essas lembranças vêm emolduradas por outras: a família sempre reunida, tios, primos, avós... Gente negra e gente branca, todos pobres, vizinhos uns dos outros, de valas-negras, e da distância do lugar onde eu, meus irmãos e meus pais descíamos do ônibus para visitá-los. Tínhamos que andar muito!

Eu tenho um tio que foi sambista; cantor. Ele é um dos meus preferidos, mas eu nunca disse isso a ele. Segundo meu pai sempre diz, esse meu tio se repetia que se não ficasse rico até os 35 anos pararia de trabalhar. Ele continuou pobre e virou desempregado e alcoólatra. Desde

bastante novo eu sabia que ele bebia muito, mas ir à casa dele era sempre uma festa. Meus pais tentavam evitar que eu e meus irmãos ficássemos na “tendinha” (um minúsculo boteco) que ele tinha na frente de casa – num outro bairro, longe da nossa casa e da casa dos meus avós, no bairro onde eles, meu pai e meus tios, seus irmãos, foram criados. A “tendinha” vivia lotada de outros bêbados, conversando, discutindo, cantando e tocando samba. O cheiro de bebida era tão forte quanto o dos corpos daqueles homens e mulheres, todos negros, que não pareciam tomar tantos banhos quanto minha mãe nos fazia tomar.

Eu cresci ouvindo meu pai me contar muitas histórias. Reais, acontecidas com ele ou com conhecidos, e fictícias, fábulas, lendas, causos. Tinha também os ditados: “Quem se mistura com porcos farelo come”; “Se o velhaco soubesse a vantagem que tem em ser honesto, ele seria honesto só de velhacaria”, e outros, muitos outros. Cresci também com a obrigação de “dar certo”: “você é o mais velho, se você der certo, seus irmãos vão seguir você; se você der errado, eles também vão atrás de você”. Além de ouvir bastante, mais ou menos na mesma época daquele desfile da Mangueira de que já falei, eu, então com 10 anos incompletos, passei a ter também o compromisso de ler. Foram vários livros; depois eu tinha que resumir as histórias, por escrito, e recontar para o meu pai. Aos 12 anos ele me apresentou “Viva o povo brasileiro”, de João Ubaldo Ribeiro; “um tratado de sociologia”, meu pai dizia, “dez páginas por dia”. Naquela época eu não sabia o que era “tratado” nem “sociologia”. Até hoje não consegui ler aquele livro. Talvez agora, depois da defesa...

Por dois anos estive militar. Não como meu pai, que é militar, tinha planejado; não fui oficial. Só soldado e cabo. “O cabo mais caro do EB: curso de inglês completo, colégio particular”... Antes eu já tinha trabalhado como servente de pedreiro, copeiro em bufê e entregador de lanche; depois, fui vendedor de plano de saúde, fui guarda de trânsito. “Um bosta n’água: a água sobe, a bosta sobe; a água desce, a bosta desce”. Por pressão da minha mulher, então minha noiva, entrei na faculdade. Eu sabia que não era coisa pra mim, “não é coisa pra preto e pobre. Preto e pobre tem que garantir emprego, tem que fugir da miséria”.

Foi na faculdade que me apaixonei pela Literatura. Ler Camões, Vieira, Alencar e Machado no ônibus, sempre com sono, sempre de madrugada, indo ou vindo para o/ do trabalho de guarda de trânsito não foi das coisas mais fáceis. Mas era necessário fugir da miséria – que, a mim, verdade seja dita, nunca ameaçou diretamente. Em 1997 eu me casei. Levei boa parte do curso de Letras estudando o quanto podia, mas me garantindo mesmo no fato de que, segundo os professores, eu escrevia

bem e eles gostavam disso. Meus textos tinham coesão, coerência e poucos desvios gramaticais. Os professores diziam isso e eu me esforçava cada vez mais para que fosse verdade. Facilitava as coisas.

Alguns parentes muito próximos morreram mais ou menos na época em que meus filhos, os meninos, nasceram. Meus avós (os homens) não conheceram meus filhos; meus filhos não ouviram as histórias que eles contavam, não foram “cumbuco du vô” nem “cabôcu chaaato!”. Eles também não conheceram a minha tia Denguinha, que fazia um café-com-leite tão doce que até hoje eu sinto o amarginho bom na boca no final do copo. Eles não gritaram o nome dela no portão, nem ficaram olhando pela fenda do portão só pra ver ela descendo o quintal correndo, rindo e gritando “u u u u” de salto em salto; ela não abriu o portão pra eles rindo... “criôôôlu!!!”. Um dia um médico disse que nosso segundo filho teve paralisia cerebral ainda em idade fetal. Era necessário trabalhar mais, estudar mais.

O tempo passava. Vieram sobrinhos, os primos mais novos cresciam, os mais velhos envelheciam numa crescente ignorância alcóica e desdentada. Depois da faculdade fiz especialização, passei em alguns concursos públicos para o magistério em municípios do Rio de Janeiro, me tornei professor do Colégio Militar do Rio de Janeiro (onde eu, aos 10 anos, não tinha conseguido entrar como aluno), terminei o Mestrado, fui aprovado num concurso para o magistério superior numa universidade federal. Fui nomeado; declinei: ainda era necessário pensar antes em garantir o melhor salário possível, e isso viria com o doutorado. Cá estou. Cá estamos.

Sou casado há 16 anos. Meu filho mais velho tem hoje 14, o do meio tem 13, e tenho também uma menina, de 6 anos. Hoje completam-se exatamente 28 dias que não os vejo: estou fora de casa para escrever, para terminar esta pesquisa. É preciso. Para concluir uma etapa importante de algo que certamente não fui eu que comecei, e tampouco acaba em mim.

Mas que é necessário que eu diga, verbalize. Que eu vocalize, aqui e agora.

Porque eu não sou Legião, mas também sou muitos, e me nego a nos verem e a nos vermos poucos e pouco.

Porque o respeito às convenções não soa grito. E é isto que isto somos: grito.

Quebrar o silêncio é subversivo; o que é modelo modela; quem fica na porta é porteiro, e aí estão: quatro anos e cento e cinquenta páginas, numa frase.

Acabar assim? Fingir uma conclusão “convencional” tão

completamente que acabar concluindo? Não. Eu quero caminhos abertos, a continuidade. Quero a voz verdadeiramente livre de Eco encrustada nas páginas e nas pedras e falando por elas. Quero ser guiado pela voz ecoando nas pedras, como Édipo quis ser guiado apenas pelo som das vozes de suas filhas. Laroiê, Exu!

Eu já ouvi esse eco. Ainda o ouço. Milhares de vozes, como uma só, repercutindo nas pedras de um *cânion* do tempo: o sambódromo do Rio de Janeiro.

Foi em 2012, durante o desfile da Mangueira. Eu estava no sambódromo (já mostrei aqui nestas páginas algumas imagens que fiz lá). Quando a bateria parou de tocar por mais de cinco minutos, os componentes da escola e o público seguraram o canto do samba-enredo aos gritos, com uma raça, com uma garra, que não eram normais, convencionais... Nada disso!¹⁰⁹

Eu não fiz imagens daqueles momentos. Aliás, eu nem sei como sobrevivi àquele momento. Gritei, pulei, chorei, cantei, sambei... Tudo junto e desordenado. As pessoas à minha volta também cantavam, pulavam, sambavam... é indescritível! Só quem ama assim alguma coisa pode imaginar o que é ver milhares de pessoas sendo contagiadas também pela sua paixão. É um misto de orgulho, encanto, euforia, é uma coisa que sufoca e que grita ao mesmo tempo, porque, como é carnaval, como pode tudo, a reação mais comum da gente é o grito, é o riso, é o gesto e é o grito de novo...

O canto das pessoas ecoava pela Marquês de Sapucaí a ponto de quase não se ouvirem as vozes dos cantores que se alternavam. Só na manhã seguinte eu vi as imagens pela televisão. Alcione, Xande de Pilares, Dudu Nobre, além do intérprete oficial da escola, Luizito, todos num carro alegórico pequeno que representava uma roda de samba no Bloco Cacique de Ramos, enredo da Mangueira naquele ano. Os outros intérpretes da escola vieram no carro de som da Liesa, como de costume.

A bateria fez várias “paradonas” ao longo do desfile. Em todas elas a multidão no sambódromo berrava o samba, principalmente na hora do “hei! hei! hei!”, algo como um grito indígena. A arquibancada tremia. Foi uma das emoções mais fortes da minha vida. E é lógico que, naquele momento, não fui capaz de racionalizar coisa nenhuma!

Hoje, quando precisei começar a escrever essas linhas, isso que será o fechamento de minha tese, eu acho, busquei na internet imagens daquele desfile. Ainda é muito emocionante rever aquelas cenas.

¹⁰⁹ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=KDqRQcGBjJY>. Acesso em 29 out. 2014.

Até porque, agora, eu já li muito mais sobre meu objeto de pesquisa, e, claro, muitas coisas relativas à história do samba e ao desfile das escolas também acabaram surgindo na minha frente. Dentre elas, uma das leituras mais recentes foi a tese do Antônio Henrique Gomes, de que já falei antes, sobre a reconfiguração do discurso das escolas. Acho que ele tem razão: está tudo lá!¹¹⁰

A comissão de frente tinha componentes caracterizados como orixás. Quase todos eles vinham sobre um “elemento alegórico” (um mini carro alegórico) que reproduzia um terreiro de candomblé. Xangô, Iansã, Iemanjá, Ogun, Oxóssi, Oxalá e mais alguns outros. No chão, à frente do carro, fora daquele terreiro, um componente caracterizado como Exu.

Também estavam no “terreiro” os cantores Jorge Aragão, Beth Carvalho e os irmãos Bira Presidente e Ubirani (ambos do grupo Fundo de Quintal), todos eles muito ligados ao Cacique de Ramos. Na performance teatral dos componentes da comissão de frente, os orixás saravavam pelo terreiro e vinham, um a um, dar seu axé aos artistas.

O carro abre-alas era um índio imenso, com um cocar maior ainda, cujas penas se alongavam por vários metros. Era uma referência explícita ao Cacique de Ramos, mas também uma referência mal dissimulada a Oxóssi, o orixá das matas, protetor do bloco homenageado e da escola que homenageava. Na letra do samba a alusão era direta: “Debaixo da tamarineira/ Oxóssi guerreiro me fez recordar/ um lugar, o meu berço um novo lar”. Milhares de pessoas cantaram isso naquela noite.

A ala das baianas – talvez o elemento mais visível da preservação das origens do samba dentro das escolas – veio vestida de Tia Ciata.

E a bateria da Mangueira, aquela que tantas vezes nos últimos anos tem sido penalizada pelos julgadores oficiais por coisas como “falta de criatividade” – argumento que gera muitas discussões dentro do “mundo do samba” –, veio absolutamente tradicional: o surdo de primeira, sem resposta. Como é desde o nascimento da escola. A “criatividade” da bateria foi parar de tocar.

E, quando a bateria parava de tocar, o que se impunha? A voz¹¹¹.

Na letra do samba a palavra “voz” aparece duas vezes: “Eu sou o samba, a voz do morro” – citação “que nem cabe explicação” –, e “por todo o universo minha voz ecoou”, passagem alusiva a uma específica veiculação do samba “Coisinha do pai”, de Jorge Aragão, sucesso na voz

¹¹⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=N9eurZXsfQQ>. Acesso em: 29 out. 2014.

¹¹¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7bVCPcsII0k>. Acesso em 29 out. 2014.

de Beth Carvalho: uma gravação do samba foi reproduzida em Marte, em 1997, num projeto da NASA. Essas eram as referências diretas à voz na letra do samba.

Mas que papel a voz de fato pode ter desempenhado naquele espetáculo? O que aquele canto de milhares de vozes em conjunto pode significar, depois de tudo que já foi discutido nesta pesquisa?

Não tenho a menor dúvida: a voz do samba, que também é som, logo, só não se propaga no vácuo, se valeu de toda matéria, da muita miséria e de cada artéria humana que encontrou para se propagar, se difundir, e ir cada vez mais longe: “sua voz então a se espalhar/ corria chão, cruzava o mar/ levada pelo ar/ onde chegava espantava a dor/ com a força do seu cantar”, como dizem Paulo César Pinheiro, João Nogueira e Mauro Duarte em relação à voz de Clara Nunes, a “sabiá”.

Sempre “presa nos elos de uma só cadeia”, uma mesma multidão também “chora e dança ali” no sambódromo. Ainda que o “baque” que se ouça não seja o “de um corpo ao mar” – mas, sim, o toque modal dos tambores –, esse toque tampouco cala o repique dos pipocos dos fuzis nas favelas, novas senzalas. Mas a voz do samba segue, ganha o ar, faz tremerem corpos negros, brancos, amarelos, vermelhos, animados, desanimados e inanimados, todos fetos afetados em plena manifestação do *chora semiótico* de Kristeva e Cavarero. Ao embalo intrauterino do simbólico corpo materno da escola de samba, até as pedras do Sambódromo cantam.

É a voz do samba, da negritude que ecoa. Não é a voz de Jamelão. Não é mais só a voz dele, nem principalmente a voz dele, mas ainda é a voz de Jamelão. Ela foi a primeira a soar, abrindo os caminhos para que, agora todas soarem em conjunto seja, mais do que possível, obrigatório, desejável, e “histórico”, como disse, pasmo, o jornalista Luís Roberto, locutor da Globo na transmissão daquele desfile.

Talvez tenha sido realmente histórico, porque eu não tenho conhecimento de antes uma manifestação artístico-cultural afro-brasileira ter literalmente uma “voz tão mais alta que todas”, parafraseando Seu Natal. Literalmente, naquele dia, para mais de 120 países mundo afora, pela internet, e, também literalmente, no ar, no céu, algumas centenas de metros acima das cabeças de todos nós ali no Sambódromo, foi a voz do samba, da negritude que se pôde ouvir.

Logo, se o canto é também uma forma de sacrifício (o sacrifício do silêncio), se é uma forma de religação dos homens com o divino, naquele momento, durante as “paradonas” da bateria da Mangueira no desfile de 2012, Oxóssi, lá em Aruanda, ouvia o canto em seu louvor. Pelos caminhos mais improváveis, Exu, o dono do corpo, o senhor das

encruzilhadas, guiou o samba, os negros e a negritude até aquele ponto: um momento em que boa parte do mundo nos assistiu cantar, sambar e louvar nossas divindades afro-brasileiras, miscigenadas, sincretizadas, reunidas, fortes.

Por fim, é claro que minha pesquisa, embora atravessada por um forte apelo religioso, não é uma profissão de fé. Na realidade, a religião é um aspecto transversal aqui; é o aspecto mítico-literário das divindades afro-brasileiras que, antes, me interessa. Contudo, de uma inferência, digamos, “oracular” eu não posso fugir.

Um imenso baobá é “capaz de grandes tristezas”, mas reserva a alegria da água, e garante a vida em meio à savana árida. Mesmo escravizado, humilhado, desumanizado, impedido de falar sua língua, de professar sua religião, de constituir, alimentar e educar sua (minha) família, o negro resistiu socioculturalmente na América, no Brasil. Mesmo calada, combatida, marginalizada, disciplinarizada, “por todo universo” a voz do samba e da negritude ecoou.

Liberta, essa nossa voz é até capaz de

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Chapecó/SC: Argos, 2009.

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira.** Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 27 out. 2014.

ANDRADE, Regina Glória N.; SILVA, Tereza Cristina E.D. A Voz do Morro - primeiro jornal popular das favelas brasileiras. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICA???, 28., 2005. Rio de Janeiro. Anais... São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM. Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?id=44282>. Acesso em: 29 out. 2014.

ARAPONGA cantando (blacksmith bird). Realização de Valdomiro Lysenko. S.i., 2014. (01 min.), son., color. Vídeo disponibilizado no canal Youtube. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=gj_xYF4FiEE>. Acesso em: 27 out. 2014.

ARAÚJO, Hiram. **Carnaval: Seis milênios de história.** 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

ARAÚJO, Samuel; FUKS, Leonardo. Práticas vocais no samba carioca: um diálogo entre a acústica musical e a etnomusicologia. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth. **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz.** Rio de Janeiro: 7letras, 2001. p. 278 - 288.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

AQUINO, Rubim S. & DIAS, Luiz. S. **O samba-enredo visita a história do Brasil – O samba-de-enredo e os movimentos sociais.** Rio de Janeiro: Ed. Ciência Moderna Ltda., 2009.

BACHER, Luís. **Baobá: um monumento da natureza.** Disponível em: <http://www.fazendacitra.com.br/site/index.php?option=com_content&

view=article&id=196:baoba-um-monumento-da-natureza&catid=14:plantas-em-destaque&Itemid=25>. Acesso em: 28 out. 2014.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

BARROSO, Ary. **Porque o calouro é gongado...** (entrevista). Disponível em <http://arybarroso.com.br/sec_textos_list.php?language=pt_BR&page=3&id_type=3&id=220>, acesso em 28/10/2014.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. 2004. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 6. Disponível em: <http://www.ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf>. Acesso em: 28 out. 2014.

_____. **Aula**. 8. ed. São Paulo: Cultrix, [1999].

_____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa, PT: Edições 70, 1982.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política** – Ensaio sobre literatura e história da cultura (Textos escolhidos- vol. I). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. 5. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRASIL; IBGE. **Síntese de indicadores Sociais**: Uma análise das condições de vida da população brasileira. Brasília/df: Ibge, 2010. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/indicadoresminimos/sinteseindicais2010/SIS_2010.pdf>. Acesso em: 28 out. 2014.

_____. Min. Cultura. **Matrizes do samba**. Brasília/DF: IPHAN, 2007. Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=940>>, acesso em 27/10/2014.

_____. SEPPIR - Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial; CCC – Centro Cultural Cartola. **Samba – Patrimônio Cultural Brasileiro** (Catálogo da exposição). Rio de Janeiro: CCC, 2008.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CALEFRANCISCO (Comp.). **Mangueira 1988**: 100 anos de liberdade: realidade ou ilusão. Vídeo disponibilizado no canal Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KD62sQbFpU4>>. Acesso em: 28 out. 2014.

CASTRO ALVES, Antônio Frederico de. **O navio negreiro**: tragédia no mar. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000068.pdf>>. Acesso em: 29 out. 2014.

CAVALCANTI, M. L. V. C. Tempo ritual: o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. In: **Terceira margem** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Pensando o carnaval na academia. Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, Pós-graduação, ano X, no. 14, 2006, p. 27-39.

CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais**: Filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CHOCIAI, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: Ed. McGraw-Hill, 1974.

CIDADES, Áreas Verdes das. **O 'patriarca da floresta'**: jequitibá-rosa do Parque Estadual do Vassununga. Disponível em: <<http://www.areasverdesdascidades.com.br/2003/11/o-patriarca-da-floresta-jequitiba-rosa.html>>. Acesso em: 28 out. 2014.

COSTA, Haroldo. O Rio negro no carnaval. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro: Uerj, v.6, n.1, 2009. p. 197 – 210. Disponível em: http://www.tecap.uerj.br/pdf/v6/haroldo_costa.pdf. Acesso em: 28 out. 2014.

COUTO, Mia. O embondeiro que sonhava pássaros. In: COUTO, Mia. **Cada homem é uma raça**: Contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 59-71. Disponível em: <http://bydebby.blogspot.com.br/2009/03/o-embondeiro-que-sonhava-passaros.html>. Acesso em: 27 out. 2014.

DaMATTA, Roberto. **O que é o Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: _____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 259 – 271.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. **A voz e o fenômeno**: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DINIZ, Júlio. Crítica (verbete “Maria Bethânia”). In: ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/>. Acesso em: 27 out. 2014.

_____. Sentimental demais: a voz como rasura. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia. **Do Samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Faperj, 2003, pp. 99 – 110.

_____. A voz como construção identitária. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth. **Ao encontro da palavra cantada**: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7letras, 2001. p. 207-216.

DOMINIOPUBLICO. **dominiopublico.gov.br** Disponível em:
<<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp>>.
Acesso em: 28 out. 2014.

DUCROT, Oswald. Esboço de uma Teoria Polifônica da Enunciação.
In: DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Campinas/sp: Pontes, 1987. p.
161-218.

FAUSTINO, Oswaldo. **Símbolo da resistência negra**. 2014. Disponível
em: <<http://racabrasil.uol.com.br/colunistas/simbolo-da-resistencia-negra/2116/>>. Acesso em: 28 out. 2014.

FAUCONNIER, Gilles; TURNER, Mark. **The way we think:**
conceptual blending and the mind's hidden complexities. New York:
Basic Books, 2002

FERNANDES, Ângelo José; KAYAMA, Adriana Giarola. A
importância da dicção na construção da sonoridade coral. In: Congresso
da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música –
ANPPOM, 16., 2006, Brasília/DF. **Anais**. Brasília/DF, 2006. p. 1014 -
1018. Disponível em:
<http://www.academia.edu/3043979/A_importancia_da_diccao_na_construcao_da_sonoridade_coral>. Acesso em: 27 out. 2014.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto a música ou a
performance? In: MATTOS, Cláudia Neiva de. et alli (org.). **Palavra
Cantada**. Rio de Janeiro: 7Letras 2008, 15-43.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**. São Paulo: Martins
Fontes, 2011.

_____. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

_____. **O governo de si e dos outros**. São Paulo: Martins Fontes,
2010b.

_____. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. 33. ed.
Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

_____. **A ordem do discurso**. 9. ed. São Paulo: Eduções Loyola, 2003.

_____. O que é um autor? In: _____. **Ditos e escritos:** Estética, literatura, pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

_____. **A arqueologia do saber.** 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

G1NOVELAS.ORG. **Novela Renascer.** Disponível em: <<http://www.g1novelas.org/assistir-novela-renascer/>>. Acesso em: 28 out. 2014.

GELEDÉS. **Baobá:** árvore símbolo fundamental das culturas africanas tradicionais. 2011. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/baoba-arvore-simbolo-fundamental-das-culturas-africanas-tradicionais/#axzz3HRfDOsd4>>. Acesso em: 29 out. 2014.

GIL, Gilberto. **Rebento.** Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php?>>. Acesso em: 27 out. 2014.

GILROY, Paul. **O atlântico negro.** 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOMES, Antônio Henrique de Castilho. **A [re]configuração do discurso do samba.** 2012. 178 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação em Letras, Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2012.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** Identidades e mediações culturais. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

HANAYAMA, E.M., TSUJI, T. H, & PINHO, S.M.R. Voz metálica: estudo das características fisiológicas. In: **Revista Cefac.** São Paulo, v.6, n.4, 436-45, out-dez, 2004. Disponível em <<http://www.cefac.br/revista/revista64/Artigo%2014.pdf>>, acesso em 01/07/2012.

IKEMOTO, Silvia Marie; GOMES DE MORAES, Moemy; CASTILHO DA COSTA Vivian. Avaliação do potencial interpretativo da Trilha do jequitibá, Parque Estadual dos Três Picos, Rio de Janeiro. In: Sociedade & Natureza. Uberlândia/MG: UFU, vol. 21, núm. 3, dezembro-, 2009, pp. 271-287. Disponível em <

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321327196004>>, acesso em 28/10/2014.

ISABEL, Grêmio Rec. Esc. de Samba Unidos de Vila. Você semba lá... que eu sambo de cá. O canto livre de Angola. In: LIESA. **Sambas de enredo 2012**. Produtor(es): Laíla-Mário Jorge Bruno. Gravadora: Universal-Music, 2012. 1 CD, 13 faixas, 75 min.

_____. Kizomba, a festa da raça. In: LIESA. **Sambas de enredo 1988**. Gravadora: BMG-Ariola (122.0001), 1988 - Álbum duplo, 2 LPs, 18 faixas, 68 min.

JAMELÃO 90 anos - olhares. Direção de Marco Altberg. Produção de Nina Guinle; Walter Fernandes Jr.. Realização de Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Secretaria das Culturas; Rioarte. Rio de Janeiro: Associação Revista do Cinema Brasileiro, [2003]. Son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BXvIBjRBPWI&feature=youtu.be>>. Acesso em: 28 out. 2014.

JAMELÃO e a Orquestra Tabajara. S.i., 2014. Son., color. Vídeo disponibilizado no canal Youtube. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=e15WgxDecO4>>. Acesso em: 27 out. 2014.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas/SP: Mercado das Letras, 2002.

LACAN, Jacques. **O seminário: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LAGO, Mario. **Três coisas**. Disponível em: <http://www.mariolago.com.br/tres_coisas.php>. Acesso em: 30 out. 2014.

LENE, Mary (Comp.). **Morre Jamelão, a voz da Mangueira**. 2008. Parte de reportagem apresentada pelo Jornal Nacional (JN) da Rede Globo de Televisão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=NKwI1HTXhEE>. Acesso em: 27 out. 2014.

LETRAS.MUS. Disponível em: <<http://letras.mus.br/>>. Acesso em: 29 out. 2014.

LIESA, Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro - **Manual do julgador**. 2014. Disponível em: <[http://liesa.globo.com/2014/por/03-carnaval14/manual/Manual do Julgador - Carnaval 2014-miolo.pdf](http://liesa.globo.com/2014/por/03-carnaval14/manual/Manual%20do%20Julgador%20-%20Carnaval%202014-miolo.pdf)>. Acesso em: 28 out. 2014.

MACIEL, Marco. **Samba Rio Carnaval**. 2014. Disponível em: <www.sambariocarnaval.com>. Acesso em: 28 out. 2014.

MANGUEIRA, Grêmio Rec. Esc. de Samba Est. Prim. de. **Sambas-enredo**. Disponível em: <<http://www.mangueira.com.br/a-mangueira/historia/sambas-enredos/>>. Acesso em: 28 out. 2014.

_____. 100 anos de liberdade: realidade ou ilusão?. In: LIESA. **Sambas de enredo 1988**. Gravadora: BMG-Ariola (122.0001), 1988 - Álbum duplo, 2 LPs, 18 faixas, 68 min.

MANGUEIRA 2002 1/14 - Brazil com "z" é pra cabra da peste. S.I.: Maravillatropical, 2002. (06 min.), son., color. Áudio disponibilizado no canal Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gfsUBA7oYQQ>>. Acesso em: 27 out. 2014.

MATOS, Cláudia Neiva de. Dicções malandras no samba. In: _____. MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth. **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7letras, 2001. p. 61-76.

MILLARCH, A. A semana musical. In: **Jornal Estado do Paraná** (Seção Tabloide). Curitiba, 1978. Disponível em <<http://www.millarch.org/artigo/semana-musical>>. Acesso em: 29 out. 2014.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

MUSSA, Alberto. & SIMAS, Luiz Antônio. **Samba de enredo** – história e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NASCIMENTO, Abdias. **Padê de Exu libertador**. Disponível em: <<http://www.abdias.com.br/poesia/poesia.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NILÓPOLIS, Grêmio Rec. Esc. de Samba Beija-flor de. Eu sou negro, do Egito à liberdade. In: LIESA. **Sambas de enredo 1988**. Gravadora: BMG-Ariola (122.0001), 1988 - Álbum duplo, 2 LPs, 18 faixas, 68 min.

OLIVEIRA, Marcelo. **Samba de raiz**. Banco de arquivos de áudio de responsabilidade do administrador da homepage. Disponível em: <<http://www.sambaderaiz.net>>. Acesso em: 27 out. 2014.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música**: modulações pós-coloniais. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**. São Paulo: Papirus, 1998.
PESSOA, Fernando. Odes de Ricardo Reis. In: SIQUEIRA, Rodrigo de Almeida. **www.insite.com.br**. Disponível em: <<http://www.insite.com.br/art/pessoa/ficcoes/rreis/414.php>>. Acesso em: 28 out. 2014.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da memória**. 3. ed. São Paulo: Pontes Editores, 2010. p. 49-56.

PLATÃO. **Fedro**. São Paulo: Martin Claret Ltda., 2001.

_____. **Íon** (diálogo). S/D.a. Disponível em: <http://www.consciencia.org/platao_ion.shtml>. Acesso em 27 out. 2014.

_____. **Laques** (diálogo). S/D.b. Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bk000472.pdf>.
 Acesso em: 28 out. 2014.

PRANDI, José Reginaldo. **Segredos guardados: Orixás na alma brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Exu, de mensageiro a diabo. **RevistaUsp**, São Paulo, n. 50, p.46-63, jun. 2001a. Trimestral.

_____. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001b.

_____. **Herdeiras do axé: Sociologia das religiões afro-brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 1996.

PRESIDENCY, Republic Of South Africa - The. **The order of the Baobab**. Disponível em:
<http://www.thepresidency.gov.za/pebble.asp?reid=7527>>. Acesso em: 28 out. 2014.

REIS, Aquiles. Jamelão. In: **O gogó do Aquiles**. São Paulo: A Girafa, 2004. Disponível em http://tudoglobal.com/gogodoaquiles/tag/aquiles-rique-reis/page/2?doing_wp_cron>, acesso em 01/07/2012.

REDDY, Michel J. A conduit metaphor: a case of frame conflict in our language about language. In: ORTONY, Andrew. **Metaphor and thought**. Cambridge University Press, 1984

REVEL, Judith. **Foucault: conceitos essenciais**. São Carlos: Clara Luz, 2005.

RIXXA Jr. **Saudade daquela voz que se calou...** 2010. Disponível em:
<http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=rixxa24>>. Acesso em: 29 out. 2014.

SAMBARIOCARNAVAL. Disponível em
<http://www.sambariocarnaval.com/>. Acesso em 29 out. 2014.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte: padê, asê e o culto Égun na Bahia**. 11. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2002.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&M, 2002.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional**: das origens à Era Vargas. São Paulo: Unesp, 2012.

SODRÉ, Muniz. Socio-lógica do rolezinho. In: DIMES, Alberto (Ed.). **Observatório da imprensa**. 2014. Disponível em: <http://sender.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed784_socio_logica_do_rolezinho>. Acesso em: 28 out. 2014.

_____. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

_____. **O terreiro e a cidade**: A forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret Ltda., 2002.

SOUZA, Pedro de. **Michel Foucault**: O trajeto da voz na ordem do discurso. Campinas/SP: RG, 2009.

_____. Resistir, a que será que se resiste? O sujeito feito fora de si. **Linguagem em (dis)curso**, Tubarão/SC, v. 3, n. -, p. 37-34, nov. 2003. Número especial.

STRAS, Laurie. White Face, Black Voice: Race, Gender, and Region in the Music of the Boswell Sisters. **Journal of the Society for American Music**, 1, 2007, pp 207-255. doi:10.1017/S1752196307070083.

SUL, Jornal Cruzeiro do. **Rolezinho e discriminação**: Editorial. 2014. Disponível em: <<http://www.cruzeirosul.inf.br/materia/526263/rolezinhos-e-discriminacao>>. Acesso em: 28 out. 2014.

TATIT, Luiz. Dição do cancionista. In _____. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996, p. 09-27.

VAGALUME. Disponível em <www.vagalume.com.br>. Acesso em: 29 out. 2014.

VALENTE, Heloísa. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2003.

_____. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

VERGER, P.F. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África**. Trad.: Carlos Eugênio Marcondes de Moura – 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2012.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

VIEIRA, Marceu. **O senhor samba**. 2010. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI133743-15220,00-O+SENHOR+SAMBA.html>>. Acesso em: 27 nov. 2014.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: Uma outra história das músicas**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

YOUTUBE. Disponível em <www.youtube.com>. Acesso em 29 out. 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.